ثمة ظلام و ثمة ليل

ا

لم تزل كلمات في تجربة الاتصال بالقارئ .
لا تتأخر إلا لكي تستعد لحضورٍ جديدٍ .

كأن هذا الواقع لم يكن ينقصه إلا مجلة تتعثر حيث الظلام يتهندس مثل شبكة العناكب .

و كأننا ببرزخ المفارقة ، بين ظلام يقود الواقع الى تهلكة أملٍ يائس ، وبين ليلٍ يتفتح في وردة الكتابة ، كتابة موسومة بوجع التجربة الباهر .

ثمة ظلام و ثمة ليل .

لكن ليس كل ليل مظلماً . هكذا نفهم اللحظة الراهنة ، التي تمتد .
نحن مجانين الكتابة ، زادنا قليل وطريقنا طويل و ليس أمامنا سوى مرح الذبيحة ، و هي ترى الى الافق [من نجمة الليل] واضحا كالهودج الأخير .

و لا بأس من ملامسة الجرح الخجول ، لئلا تشغلنا الجراح الكبيرة عن بهجة صغيرة واحدة . بهجة كفيلة بأن تجعل ليلنا محصّناً ضد الظلام المهيمن .

٢

صعوبات الاصدار لم تزل محصورة في ارتفاع التكلفة التي لا يتوقف . و أصدقاء كلمات ، كتّابا و قراءً ، الذين يواصلون تعضيد هم لنا ، يصيرون ، يوما بعد يوم ، رفقةً لعبء جميل ، يزيدنا ثقة واحساساً بالمسؤلية ، و يتيح لنا رؤية الأفق بوضوح أكثر ، مثل ليل الكتابة .

نشعر بالامتنان للأصدقاء الذين يكتبون لنا .

لدينا طاقة [لا تزال] لأجل مواصلة هذا المشروع المجنون ، لأنه أحد أجمل المشاريع الثقافية التي جعلت لصوت الحركة الأدبية في البحرين حضورا في الكتابة العربية ، حضورا لم يعد بامكان أحد الاستهانة به أوالتغافل عنه ، دون حاجة لاستصدار شهادة من أحد على ذلك .

نقول : مشروع مجنون .

لأنه [لم يزل] يقف خارج الشرط الاستهلاكي السائد في الساحة المحلية والعربية . خارجها ، لأنه ظل -طوال السنوات الست الماضية -فقيراً و متشبثاً بصعوباته ، كمن يتشبث بالأوسمة فقد علّمتنا التجربة ، أن ثمن الحرية ، في أي مجال ، لابد أن يكون باهظا .

و في كلمات كان انحيازنا ، منذ العدد الأول ، لحريات الابداع ، وفتح الأفق واسعاً لكافة أشكال التجريب الابداعي ، جعلنا عرضة لمصاعب مركّبة ، من بينها الاستنفار الدائم من طرف الرأي المحافظ ، لكننا اعتبرنا ذلك الموقف صادراً عن طبيعة الأشياء التي تقوم عليها بنية التقليد العربي بشتى تجلياته ، و فهمنا ذلك الاستنفار باعتباره دليلاً جدلياً على صحة ذهابنا الى المستقبل . و قد أكدنا غير مرة ، أن الرؤية التي نؤمن بها ليست سوى البوابة الشاسعة المتاحة أمام الكتابة العربية رؤيويا ، و التي نعتقد بضرورتها الحضارية لوضع المبدع الجديد في مواجهة أسئلة المستقبل . هذا هو طموح كلمات الذي نحمله و نحلم به في آن . و لعلنا ، فيما نذهب الى ذلك الأفق ، من خلال هذا الباب ، هيأنا المناخ الابداعي المناسب لعدد ٍ كبير من التجارب الجديدة باختلاف اجتهاداتها ، فكراً و فناً ، دون أن نغفل عن الآراء الكثيرة الأخرى التي بدأت بالتعبير عن رفضها (أو تحفظها ، ببعض الحياء و التردد) لما تقترحه المجلة على القارئ .

لم نكن نغفل عن ذلك كله ، لأننا سرعان ما لمسنا درجات متفاوتة من التحول في تلك الآراء والمواقف و في الممارسات الادبية أيضا . فقد كانت يقظتنا إزاء الآراء الأخرى تصدر عن تفهم و استيعاب عميقين للطبيعة الانسانية التي لا تقبل الثبات ، و التي لابد لها أن تصغي الى دهشة الجديد و غرابته و تذهب الى غموضه ،

مادام متصلاً بموهبة الابداع . فالانسان بطبيعته ميال الى الحرية .

و في مجال الكتابة والفن ، تشكل الحرية الشرط الحيوي لكي يكون الكاتب صادراً عن أعماقه الصادقة . لذلك كان لـ كلمات صبرها على مكابدة التجربة بأفق شاسع يليق بالمجانين . وكان لأصدقاء كلمات دور حميم ضمن السياق الأدبي العربي . و عبر تجربة من هذا النوع نستطيع الزعم بأن هؤلاء الأصدقاء قد تضاعف عددهم بلا توقف . و تيسر لنا أن نكتشف الاستعداد الكامن في الانسان لأن يصغي لصوت أعماقه كلما أراد أن يكون متصلاً بطبيعته الجميلة الأولي . و تيسر لنا كذلك أن نجعل من هؤلاء الأصدقاء طاقة الأمل اللانهائية ، التي تدفعنا لمواصلة المكابدة . حتى لكأن الصعوبات المادية [المتمثلة في ارتفاع تكلفة الطباعة و التوزيع] ليست سوى حيلة الواقع لكي يحبط الأمل فينا . لذلك نجد أنفسنا - بموهبة المجانين - نقدر على تجاوز الحيل ، ونبتكر [العدد] بعد الآخر .

ففي تجمع أدبي طموح ، اختبرته تجربة الحياة و الكتابة ، مثل أسرة الأدباء و الكتاب ، نشعر دوماً بأن الثمن الباهظ الذي ندفعه طوال عشرين عاما -هو عمر أسرة الأدباء - سيظل يشكل إضافة نوعية للثقافة في هذه المنطقة . ليس لأن مفارقات الواقع تجعل تجمعاً أدبياً

يعاني ماليا في خريطة من الذهب ، و لكن لأن مفهومنا للتنمية الانسانية - كما قلنا مرة - يصدر عن وعي حضاري بأن الثقافة هي البعد الابداعي الجوهري لأي ازدهار يتطلع اليه الانسان في المراحل التاريخية المختلفة . و كذلك لأن المعطيات الابداعية هي التعبير الأصيل عن التوق الحضاري للتقدم ، و بأن التهميش المنظّم للثقافة في مجتمعنا العربي لن يظل قانوناً خالداً في سياق تاريخنا المنظور أو المأمول .

و هذا هو ما يجعلنا نرى في شرط الحرية ضرورة لازمة لفعل التجديد ، بمعزل عن الخضوع لأي حجْر فكري يتوهمه و يروّجه الواقع بكل منظوماته .

لهذا ستظل الصعوبات ماثلة أمامنا مادام هذا المشروع لا يزال متجدداً برؤيته ، مخلصاً لثقة أصدقاء الابداع فيه .

٣

كان صدور المجلة غير منتظم في الفترة السابقة ، أو لنقل كان مرتبكاً الى حد ٍ بعيد بسبب ملابسات تلك الصعوبات . و بعد مراجعة تجربة الاصدارطوال السنوات الأخيرة ، طُرحت عدد من الاقتراحات لمعالجة الأمر ، من بينها تهيئة ظروف طباعية جديدة في سبيل تقليص التكاليف من جهة ، و العمل على انتظام الصدور من جهة أخرى . وسوف يتطلب هذا تقليص حجم العدد في

كل اصدار ، لكي يتسنى لنا التغلب على اشكالات مختلفة تؤدى الى تأخير نشر الكثير من المواد الأدبية التي يبعثها لنا أصدقاء من كل مكان و كنا قد ظننا بعض الوقت ان زيادة عدد صفحات كل عدد وسيلة ناجعة للتغلب على المشكل . في حين كان ذلك الطريق المختصر للمزيد من التكاليف .
و ها نحن نبدأ في هذا العدد بشكل و حجم جديدين ، نرجو أن يأمل معنا الأصدقاء بمحاولة مختلفة تقدر على انتظام الصدور . ولن نتوقف عن الأمل في أن لأصدقاء **كلمات** سبل عديدة لتعضيد عملنا ، بتجديد ، و توسيع الاشتراكات ماديا ، و بمواصلة الكتابة للمجلة ادبياً .

٤

غير أننا في خضم هذا الواقع المتلاطم ، لا نعبأ بماسبق ذكره إلا قليلا ، قياساً بيقظتنا المتأججة بما يحدث حولنا .
فليس أصغر من العالم اليوم ... لكي نكون متصلين بكل ما يحدث فيه ، لنا أو علينا .

ثمة ظلام و ثمة ليل .

نرى الى الظلام العربي الذي يتخبط في واقعه ضرباً من اختبارطاقة الأمة على مجابهة قدرها . و لأن أمة عربية مثلنا لم تزل تتجرع

الدروس دون أن تستعد لادراك ما يحدث واستيعابه ، و التحاور مع عناصر الحياة فيه ، فاننا لا نخضع لكل ما ينهار فينا . قلنا مرة في كلمات ، لسنا في كل ما ينهار ، لأننا لم نسهم فيه ، أو بالاصح لم يتح لنا مجال الاسهام فيه . هو واقع ينهار لأنه أسس و تأسس لذلك مبكراً ، ما دام يمعن في تكريس المصادرات وتبرير هندسة الغابة .

و عندما نتأمل ما يحدث في ظلامنا العربي تجاه ما يتخلّع و يتغير في العالم ، نشعر بثقة غامضة في يأسٍ كنا نتطلع اليه ، يأس فاتك لم ينقذنا منه سوى التشبث بالذات لئلا تصدّ ق ما يقال ، حيث مايقال شيئٌ غير الذي يحدث .

و كنا ، طوال الظلام العربي المعاصر ، كلما عجزنا عن تغيير الواقع رأفنا بأنفسنا لئلا نسمح للواقع أن يغيّرنا . و في مثل هذا الظلام ، الذي يتدهور بلا هوادة ، كان مجرد التشبث بالذات يتطلب طاقة احتمال مضاعفة افتقدها الكثيرون ، ممن يتصلون بالثقافة و الفكر العربيين . و في هذا مساءلة تجعل قطاعاً كبيرا من هؤلاء اختزالاً خلل العمل الفكري الراهن ، حيث تمكن النظام العربي أن يجعلهم يرون في حياتنا الحاضرة ذلك المستقبل الذي حَلُمَ به و عمل من أجله أكثر من جيل في تاريخنا الحديث ، ثم راحوا يطرحون علينا الصوت ، كما لو أن عصراً ذهبياً يباغتنا من حيث لا نعلم .

و ها نحن نجد أنفسنا في لحظة ٍ تراجيدية / ساخرة ، تتطلب تأمل الأوراق المخلوطة ، لكي نعرف حقاً أي حصان ٍ و أية عربة ٍ يزعم الزاعمون أنها تقود الركب العربي الى الهاوية الذهبية .

لذلك /

ثمة ظلام و ثمة ليل .

ففي هذا الظلام العربي كان ليل الأسئلة هو الجوهر الفقير المكنون / الكامن .

و في حركة الليل الحالم هذه نقيضٌ دائمٌ للسكون الذي يتوهمه و يتمسك به أساطين و سدنة الظلام .

كلمات

المعنى في النص الشعري

صدوق نورالدين

تعتبر قضية المعنى من القضايا التي شغلت بال النقد العربي منذ القديم، الا أن معظم الذين بحثوا فيها تناولوها من زاوية العلاقة الرابطة بين اللفظ والمعنى. ف «ابن قتيبة» قسم الشعر الى أضرب متباينة، الا أن محور التقسيم، ونقطة الارتكاز الكامنة فيه كانت الصلة بين اللفظ والمعنى.

فهو يرى أن من الشعر:

1 ـ «ضرب حسن لفظه ومعناه . .»

2 ـ «وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى . .»

3 ـ «. . وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه . .»

4 ـ «وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه .» (1)

إن ما يدل عليه التقسيم يكون الشعر الجيد يجمع بين ثنائية اللفظ والمعنى، دون أن يكون الامتياز ممنوحاً للسابق واللاحق . .

أما الجاحظ واعتماداً على قولته الشهيرة، فيرى أن المعاني سابقة و «مطروحة في الطريق». في حين أن الاشكال يرتبط بصياغة هذه المعاني ولفها في ثوب تعبيري أخاذ.

أيضاً بنى«عبد القاهر الجرجاني» نظرية النظم على التلاؤم بين اللفظ والمعنى. خاصة وأن ترتيب اللفظ في حالة التعبير يعادل ترتيب المعنى. (2). وكخلاصة لما جئنا به نستحضر قول «مصطفى ناصف»:

«الألفاظ إذن قوالب تنسكب فيها المعاني» (3) من ثم ما المقصود بالمعنى؟

المعنى منتوج النص أو مقول الكاتب في نصه. هذا المنتوج أو المقول هو ما يريد المتلقي الوصول إليه وادراكه. إنه مقصد المؤلف. ولكي يكون هناك معنى لا بد من تأليف. التأليف ربط بين المفردات في سياق الجملة من أجل إعطاء معنى من المعاني لقارىء النص المُؤَلَّف أو موضوع التَّأْلِيفِ.

لكن، أين ينشأ المعنى وينوجد؟

تقودنا الاطلالة على الحقل اللساني الى القول بأن هناك من يربط المعنى بعالم المفاهيم وليس بالعالم الخارجي أو النفسي. بينما ثمة من عقد صلة المعنى بالخارج، وهو ما لا يتيح للذهن العمل بشكل كبير. أيضاً هناك من بنى المعنى على نظرية التفاعل بين الذات والمحيط أو ما يسمى ب «الواقعية البيئية».

«فاللغة تصَنِّفُ وتُمَوقِع الأذهان والأوضاع. ويمكن أن نصنف العبارات بالطريق التي صنفنا بها هذه العبارات وتصنف العالم. وهذا ما تفعله نظرية المعنى» (4).

ويبدو أن ربط عالم المعنى بعالم المفاهيم، وهي نظرية «فريكه» موضوعية وايجابية، باعتبار أنها تعمل على احتواء ما سلف الحديث عنه. فهي تعقد الصلة بين الذهن والكلمات وما تحيل عليه هذه الكلمات من أشياء.

«فالمفاهيم هي الوسيط الذي يربط العناصر الثلاثة:

الأذهان تمسك بالمفاهيم، والكلمات تعبر عنها، والأشياء يحال عليها بواسطتها» (5).

إلا أن هذا لا يمنع من القول بأنه من الممكن العثور على معنى معين بعيداً عن توظيف اللفظ واستعمال العبارة. فقد أمر مثلا في حي راقٍ، إذا حدث ووصلت للمرور، فألمح على الواجهة الأمامية للبيت/ السفينة صورة كلب ينبح، عوض قراءة «حذار من الكلب». فأفهم معنى الصورة. إنها تأمرني بعدم الاقتراب من البيت، إذا حدث فالكلب مطاردي، وإذا طاردني فأنا لص لا أفهم ولا أعي أو أدّعي عدم الفهم. إن الصورة ناطقة ولا تحتاج إلى التوضيح الكلامي.

نضيف الى ما ذكرناه بخصوص نشأة المعنى بأنه ينتج عن العلاقة المختلفة بين الأوضاع، وذلك لأن الجسم في حاجة للانسجام والتكيف مع الأوضاع التي يرتبط بها. ولن أسوق أمثلة بل أكتفي بالاحالة على مؤلف الأستاذ عبد القادر الفاسي الفهري، «اللسانيات واللغة العربية»/ «الكتاب الثاني» (6).

أصل الآن الى ما أريد: كيف أستشف المعنى في النص الشعري؟ ما طريق الاهتداء إليه؟ «أنا مُركِّب» (7).
تحمل قولة «ملارميه» في ثناياها معنى التأليف وافادة المعنى. فالمقصود ب «المركب»، عملية الجمع بين الكلمة والفكرة، إذا ما أشرنا لكون «ملارميه» ذاته يقر بأن الشعر لا تلده الأفكار وحسب، وانما الكلمات إنها كلمات من نوع خاص، كلمات متميزة عن القاموس المتداول والمتعارف عليه. كلمات خالقة للوقع وشفافة. يقودنا هذا إلى أن اللغة في مجال التواصل لغتان: لغة عادية وأخرى منمقة (8). العادية تقول متضمنها في غيبة توظيف الرمز أو مكونات الصورة الفنية. بينما المنمقة لا يُهتدى إلى محتواها إلا بتجريدها، أو بخلع محسناتها البلاغية.

التقسيم السالف ليس جديداً، وانما تمتد جذوره إلى الأصول الفلسفية ومباحث علم الكلام. فالمعتزلة رأوا أن النص القرآني في كونه يتضمن معنى قائماً وصورة مجازية. إذ، ولكي يتم الوصول إلى المعني القائم لابد من خلخلة المجاز. أما الأشاعرة فأشاروا إلى مدلول النص كمعنى قديم. إنه كلام الله تعالى المعجز. في حين أن الدال عليه هو العبارات والألفاظ الموظفة من جانب الأشخاص ليبقى كلامهم محدثاً وعارضاً (9).

الوصول إلى استشفاف المعنى في النص الشعري، يتطلب كذلك فك المعنى عن الحامل للمعنى. لا يعني هذا بأن المعنى لا قيمة له. فكما تُعار القيمة للفظ ينبغي أن يحصل مع المعنى. إنه السابق، بينما اللفظ هو اللاحق. فما يضفي على المعنى جماليته هو اللفظ. إنه هو التوشية والتطريز. فقد نلفى أنفسنا أمام معنى واحد، لكن الصياغة تختلف بين الشعراء والمبدعين الذين يتناولون الحديث عن هذا المعنى. فيأتي بذلك الابداع مختلفاً فيما بينهم وغير متشابه رغم كون الابداع لا يصدر إلا عن ابداع سابق تحققت قراءاته وتداوله.

«... سبيل الشاعر في ذلك سبيل النجار والصائغ، فهم جميعاً يتشابهون في أسلوب العمل، وإن اختلفوا في مادة الصياغة، ذلك أن أمامهم مادة خاماً، هي الخشب أو المعدن، أو المعاني، وظيفتهم اخراج هذه المادة الخام في أشكال متعددة مدهشة، عن طريق ابداعهم في الصنعة واغراقهم في الصياغة ودقتهم في العمل» (10).

يمكنناإضافة لما ذكرناه القول بأن النص الشعري الواحد يتضمن مستويات متباينة من المعنى. هذه المستويات تمس حقولا ينظم فيها معظم الشعراء، دون السقوط في الادعاء بغياب وحدة الرؤية في القصيدة المعاصرة، أو الذهاب الى مماثلة المعاني المتفاوته في النص بالأغراض المحتواة في القصيد الجاهلي. ذلك أننا

نتحدث عن معنى وليس عن غرض. إذ داخل الغرض الواحد يمكن الوقوف على معانٍ مختلفة. ولأن كانت رؤيتي الى القصيد الجاهلي متموقعة في السياق الذي يرى الى النص الجاهلي كوحدة متكاملة تحكمها ثنائية الخصب والجفاف، أو الهدم والتأسيس. وسأقدم نماذج ترتبط بمعانٍ كامنة في نصوص بعض الشعراء، مع التأكيد على أنيِّ حالتها أسوق نصاً محتوياً لمعنى ما أو على معنى مالا أحكم على هذا الشاعر ولا أصنّفه داخل إطار المعنى الملمح إليه.

إنْ حرية الشاعر تظل سامية لا تحد من امتدادها رؤية ناقد أو باحث. كذلك فإن ماسأورده ليس هو الكائن، المهيمن والسائد، وانماثمة معانٍ من المحتمل ادراكها والوصول إليها.

أبدأ بالمعنى الذاتي، من قصيدة «حب تحت المطر» ل «عبدالوهاب البياتي»:

««واترلو» كان البدء، وكل جسور العالم كانت، تمتد
لواترلو، لتعانقه، لترى: مغتربين التقيا تحت
عمود النور، ابتسما، وقفا وأشارا لوميض البرق
وقصف السجن الرعدية. عادا ينتظران، ابتسما، قالت
عيناها: «من أنت؟» أجاب: «أنا! لا أدري»
وبكى، اقتربت منه، وضعت يدها في يده، سارا
تحت المطر المتساقط، حتى الفجر، وكانت كالطفل تغني
تقفز من فوق البرك المائية، تعدو هاربة وتعود...» (11).

نقع على المعنى الذاتي كذلك في مقاطع من قصيدة «الوقت» ل «أدونيس»:

«كاشفاً للوقت أسرار هواه:
هكذا يعترف
إنه الضليل، والخارج والمختلف.» (12).

النموذج الثاني للمعنى هو السياسي، من قصيدة «مديح الظل العالي» ل «محمود درويش»:

«حاصر حصارك. لا مفر
سقطت ذراعك فالتقطها
واضرب عدوك.. لا مفر
وسقطت قربك، فالتقطني
واضرب عدوك بي.. فأنت الآن حر
حر
وحر..
قتلاك، أو جرحاك فيك ذخيرة
فاضرب بها، اضرب عدوك.. لا مفر.» (13).

ومن قصيدة «بيروت»:

«أفق رصاصي تناثر في الأفق
طرق من الصدف المجوف.. لا طرق
ومن المحيط الى الجحيم

ومن الجحيم الى الخليج
شاهدت مشنقة فقط
شاهدت مشنقة بحبل
واحد
من أجل مليوني عنق. » (14).

النموذج الثالث هو المعنى الصوفي، من قصيدة طويلة، نختار منها المقطع الموسوم ب «أغنية الى الله» ل «صلاح عبد الصبور»:

«لينثر فتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب
ولنتغرّب في قِفار العمر والسُّهُوب
ولننكسر في كل يوم مرتين
فمرة حين نقابل الضياء
ومرة حين تذوب الشمس في الغروب
فقد أرَدْنا أن نرى أوسعَ من أحداقِنا
وأن نطول باليدِ القصيرةِ المجذوذة الأصابع
سماء أمنيَّاتنا
الله ياوِحدتي المغلقَةَ الأبْوَابْ
الله لو مَنحتنِي الصفاء
الله لو جلستُ في ظلالك الوارفة اللَّفاءْ
أجدل حبل الخوفِ والسأمّ
طول نهاري
أشنق فيه العالم الذى تركته ورا جداري
ثم أنام غارقاً، فلا يغوص لي..
حُلُمْ..» (15).

إذا تحقق تعاملنا مع قصائد أخرى، فإنّا سنعثر على معانٍ أسطورية، اجتماعية، أو على معانٍ تلعب على توظيف وتحوير المعنى الديني، كما يقع في قصائد «درويش»: «خطب الديكتاتور الموزونة»، وفي قصيدة «أنا يوسف يا أبي»من ديوان «ورد أقل».

فمستويات المعنى في قصيدة ما تستند إلى رؤية الشاعر. أقصد الرؤية لا الرؤيا. باعتبار أن هذه الرؤية تنطلق من الذات، المجتمع وثقافة الشاعر. إنها ليست بريئة تماماً، وانما منفتحة على ما يَفْعل فيها، وما يخلق منها رؤية بالفعل، أقول رؤية خاصة تحيل المعنى العام والمتداول الى خاص يلعب الشاعر على ابداعه واكسابه ملامح وميزات لا تضيع من خيط الاهتداء إلى عموميته. (16). إلا أن المعنى الخاص لا ينبغي أن يركب مركب المعنى المطابق (بلغة كوهن)، حيث يغيب الايحاء وأهمية الكلمة الشعرية في سياق الجملة. (17).

هامش:

(1): «كتاب الشعر والشعراء» ل «ابن قتيبة» تحقيق «محمد أحمد شاكر». دار المعارف. مصر. ص: 64 و 66 و 68 و 69.

(2) : كتاب «نظرية المعنى في النقد العربي» للدكتور «مصطفى ناصف» . دار الأندلس . بيروت . ص: (41) .

(3) : نفسه . ص: (41) .

(4) : أستفدنا من كتاب الأستاذ «عبد القادر الفاسي الفاهري» ، «اللسانيات واللغة العربية» . الكتاب الثاني . دارتوبقال ص: (212)

(5) : نحيل على الصفحة (213) . أيضاً (214) ، من نفس المرجع .

(6) : نحسه . ص: (271) .

(7) : كتاب «بنية اللغة الشعرية» ل «جان كوهن» . ترجمة «محمد الولي» و «محمد العمري» دار توبقال . البيضاء . ص: (41) .

(8) : كتاب «مصطفى ناصف» المشار إليه . ص: 38 .

(9) : كتاب «الصورة الفنية في التراث العربي» للدكتور «جابر عصفور» . دار التنوير . بيروت . ص: 314 و 315 و 321.

(10) : نفسه . ص: :322 .

(11) : قصيدة «حب تحت المطر» من ديوان «قمر شيراز» . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ص: 111 و 112 .

(12) : قصيدة «الوقت» من ديوان «كتاب الحصار» . دار الآداب بيروت . ص: 19 .

(13) : قصيدة «مديح الظل العالي» من ديوان «حصار لمدائح البحر» . دار سراس . تونس . ص: 135 .

(14) : قصيدة «بيروت» من نفس الديوان ح . ص: 93 .

(15) : قصيدة «أغنية إلى الله» من «الكراسة الأولى : من أناشيد القرار» من ديوان أحلام الفارس القديم» دار الشروق . مصر . ص: 16 و 17 .

(13) : قصيدة «مديح الظل العالي» من ديوان «حصار لمدائح البحر» . دار سراس . تونس . ص: 135 .

(16) : كتاب «شكل القصيدة العربية في النقد العربي» «جودت فخر الدين» . «دار الآداب» . بيروت . من ص: 75 الى 85 .

(17) : «بنية اللغة الشعرية» ل «كوهن» . ترجمة الولي والعمري . ص: 202 .

أمين صالح، ناسك يغوي الندماء

فوزية السندي

هذا هو النص
كيف لي أن أمسّ هذا النبض
كلام رهيف يخلع فضاء الأبيض المشاع أمامه بوميض الحلم ويكسر السطر وما يمتدُ مثل السيف
كيف لي.

ما لابد منه

نوافذ النقد:

لست هنا لاقتراف فعل النقد الذى يقسو ليغتبط بذاته، أو الذى يتأهب بعدة السفك ويسوق ما يفترض أنه جثة لبرد الطاولة، ويفاجأ حين يغرز مِخْرزه لتشريح ما استعصى من أعضاء النص، يفاجأ بصرخة ترديه منذهلاً لما يرى، ويعتقد فيما بعد بصعوبة الدخول إلى هذا النص الذى ينزف دماً لن ينساه من لا يحترز، من لا يرفق بعبء أمين المتخلق جسداً أكثر رهاوة مما نجزم.

فليكسر، من أراد أن يتوغل، معوله.
آن لنا أن نلتذ بهذا الهواء.

إنه الهواء ولا شىء سواه ذلك الذى يحرضنا ونحن نقرأ أن ننسى ما نقرأ وننداح فى سلال المتعة التى لا تضاهى، بدخول هذه المغامرة التى تجرجرنا من ردن الصخب الذى يعترينا. ومن لا يفعل لن يغفر ليديه ما التهت به من شأن آخر عندما تتبرأ منه ذاكرة تعرضت لكل هذا الانتهاك الجميل.

عندما ينتزع أمين صالح جسده المضمخ بكلام فاضح ويهبهُ ببذخ فى العراء ويقول هذا نداء ندمائي فماذا ترون؟

لانرى ما نراه أو ما يراه لأننا فى كل قراءة (محاذاة) لنصه نكتشف تبدل رؤيتنا للمشهد ولما توقعناه أن يكون. ونبدأ ننسف بأنفسنا، وبوعي أكثر اتقاداً، ماكنا نراه.

عنـدما يتحمل النص كل هذا التشظي الرؤيوي والفنى، لقيمة خاصة تكتنز فيه فلن ينصاع أحد لحكمة النقد، هذا الذى سيرتدى مطرقة القضاة ويأمر النص أن يحتكم له ولخبرة الشرائع والموازين والمصنفات الأدبية التى لا تجرؤ على هتـك الحد بينها فالكل مصون ومحصن وراء جلالة البلاغة يحتمى بسلطة نُسّاخ يرممون الأسيجة وما يفصل بينها من حيطة الأصل ضد العبث الذى يحلو لآخرين - يلتمع أمين فيها بينهم - أن يطحنوا قواها المغبرة برحى البدعة.

ماذا ترون؟
هكذا لا يكف عن مشاغبة أدوارنا في مالاندرى. لأنه النص الذى يبوح ولا يستباح ولا نجرؤ على تخيل هذا الفعل.
لاباب للانتظار. كل ما هناك نوافذ للفتح.
لا يحق لأحد أن يقترح على جسد النص.
كل هذا يفسـدُ اللعبة التى أنتضاها هذا الطفل وهو على كتف البحر يدغدغ خجل الشمس برمل الحلم ويصنعُ قلعة طفولته مما يندع من ندماء حوله.
هناك من يعترض.

- كيف إذن سيكتشف الكاتب تجربته ويتحسس صداها، ولمن سيحتكم؟
له، ولا أحد سواه مترع بكل هذا البوح.

النص وحده قادر على الترفق به وبمواطىء إندلاعه حين يوشوش من يكتب بأن عليه أن يتأنى ولا يغفل. هذا عندما يقرأ ويشهد محاورة الذات التى ستحتضن إنشطاراً طامحاً يعتريه ليغامر ثانية ويلغى نصه الذى لا يرى فيه ما كان يراه.

أما نحن فلنا أن نحاذى، بحذر البحث، ماحّل علينا منه، دون أن نخضع لبراءة الوعظ، فما أشد بغض هذا الطفل له، وهو لن يتوانى عن التمادى فى عنت الخلق نكاية بفصاحة الفتك.

إذا ابتـلى أى منا بوهج عنيد لا يغادر جسده بعد أن ينتهى من النص، فله أن يختط ماشاء متذرعاً بقابلية الدخول، ولنا أن نقرأ ماأصابه، وليس لنا أن نصدق لأنه سيبدو مختلفاً عما أُصبنا به.

وإذا لم يتحقق هذا البلاء لأحد فلابد من خلل ما، ربما لن يشفى منه، وهذا شأنه ايضاً الذى لن يؤخر النص عن هذا المضاء الصعب لمحاولة الفتك به، أو التغافل عن مناعته.

أمام النص لا وقت للنصح.
وأمام أمين صالح بالذات الذى يعّى فنياً ورؤيوياً مدى استباحة الآخرين له.
لهذا نراه يستبسل فى سبيل هتك مثل هذه الأدوار التى يرفض أن تصوغ صولجانها من خلقه.
فأعتاد أن يترعهم "مثل أكباش تتناطح فوق نتوء يفضي إلى هاوية تعج بالجمرات".
أو يأمرهم "تعال ياقارىء أبراجنا الكسول لنرميك بلا هوادة فى لغز المشهد".
أويهمس لهم "لن يفهم العبارة غير الذى يمتزج دمه بدم البحر".
هذا هو التحدى الفنى الذى ترتهن له الكتابة حين تأتلق لتصد غزاتها.

نهضة النص

عندما تجراتْ وكسرتْ كفن الكتابه، إلتجأت التجارب الجديدة بسبل لاتحصى لتأجيج ذروة البوح التى لن تبلغ انتشاءها الفحل قط، لهذا الجنون الآسر والموسر الذى يقتاد الخطو نحو مفاوز أكثر غنجاً وطراوة فى كل محنة.
عندما تهرأت شرائط الكفن، لم تكن هناك جثه.

كانت شرانق فى مهنـة الخلق. نطفة فى بهاء التكوين تمد يديها لمن يحتمل خطورة بذرها في بياضه. فأمطرت التجارب وهى تكتشف مغامرة هذا النسغ الذى تأمل تفرعّه بأخضر الأسر، وتفرده بوردة الكلام التى ظلت تراود حلم من أخفق وشهد جفاف البذرة وتهدّل الأعضاء حين تهاوت فى ذهنية القصد ودبق اللغو.
أما ما أينع، أدار له الآخر نخب النص الذى لايقبل النصر.
نهضة يورق فيها الكلام كأنه السحر الذى يمسّ الكائنات ويدغمها فى لهوه، هو اللهو الذى لايهاب حافة الحتف.

حرية لاوصف لها تغدق المشاهد والشاهد ببراعة النسك نحو أفق لاهث يختبر حدّة، هذا الحد الذى يتماهى بسواه ليجلب متعة التعب وأنت تلعب معه فى مداه، لا تفرق بين الحد والجسد حين يفتضُ الجسد حدّه ويقبلُ نزهتك فى مدينته التى ستراها مشحوذة بها مسةّ من العالم.
يقبل رفقتك إن ترفقت به ولم تقبل ما أثراك العالم به من بطش المقتص. بالرغم من كل ما كتب حول النص وما اشترط له من أفاريز عاجيه تتلفع بفراء الجدّة، وما يرتكب من مقدسات ومداورات تتموضع لتؤسس فى عصف البحث عن جذر أو متكأ يسوغ مايحدث له.

بالرغم من كل هذا الحرص الذى يفسد ثراء الأرث وهو يُقَلبّ الأجداث باستماتة المؤسس وبعصا النافذ على كل شأن، الواهب ذاتة عرشاً نورانياً يؤهله لحفر جدول سيضيق حتماً لو حاول استضافه هذا النهر، بالرغم من ذكر فقهاء الفن وبسملة من يستبسل فى الدفاع عن حصونه أمام هذا الأثم وبشاعة ما استشرى من كتابة لاتذعن لعته الفواصل والعتبات بين أجزاء الجد الواحد الذى لن ينبض دون إيقاع القلب ولن يرى دون بصيرة الافق ويزدهى بكل ما هنالك من اعضاء الظن، بالرغم من هذا كله،

نهض النص.

فترفقوا إذن ودعوه لا يؤسس له حتى ينهض مرة أخرى وأخرى ويمعن فى نهضة الخلق ممتشقاً زوادة النظر الذى يدخل بسجية الكشف.

صعب هو النص:

عندما تكتنز تجربة الكتابة بعناصر الابداع بكل أشكاله الفنيه، وتكسر إيقاع الوحدة التى كانت تحد الكتابة ضمن ماهية نوع أدبي مقنن سلفاً بوصايا ووصفات نقدية لايجوز تجاوزها وذلك لضمان إستمرارية الدخول إليها بذات الموازين والأعراف المتفق عليها.
فى هذه اللحظة التى يتحقق فيها فعل النقض تنصهرُ ذخيرة الكاتب ودواخل مايبديه من تلمس للاشياء من حوله إلى درجة الحضور المطلق عندما تتبادل الأشياء معه الأدوار.

إن هذه الجـوانية التعبيرية تتجلى فى إتساق لايتسق ووحده تتشظى، لولبة على كافة المستويات فنياً وفكرياً وجسدياً.
هذه الفعالية النصّيه لا تخمد عندما ينتهى الكاتب بل تستمر لأنه حوّل الحالة الى جسد آخر لايقل توتراً عن جسده الذى يحتل الهواء، بل ما أن يقسو على الورق حتى يحفل به جسد آخر غير خالقه.
في اللحظة التي تعى الكتابة أن هناك من يطرق باب الفعل، تفتح، فلا نرى أحداً
وعندما نطوف البيت، ويصطحبنا كل هذا الصخب، نتيقن من هذا اللاأحد.
إنه الهواء يلهو بك.

كيف أن تصف الهواء أو تجتزىء منه مالا يقبل الابتعاد عن فضاء اللهو؟. . ان هذا المحال يعترينا أمام تجربة النص بالذات لأنها: ما يقتحم جذوة الروح ويتقد ببصيرة الكلام. هي الحالة التي يحتدم فيها العالم بين يدى خالقه فلا يرى غير أن يبتدع شكلاً شاسعاً قادراً على الخفق بما يحفل به، دون ان يدرى مايحدث. لذا يحتفى النص بكل أشكال الكتابة التي عليها أن تسعفه باتساع مداها، حيث الشعر والقصة والروايه والدراما والفن التشكيلي وتقنيات الفن السينمائي وما لم يؤسس له بعد، ومالم يكتشف من منافذ الابداع.

صعوبة أخرى تخص تجربة أمين صالح الذى يبصر أبداعياً كل هذا التربص لو ميض يديه وهى تنحت طين التجربة وتبتكر ما يحتمل إتساع الرؤى، لهذا نراه يمعن بكل الطرق مهما أشتدأوار الجنون، ليقذف بحمم الخديعة في جسد من يبتغى الدخول الى عوالمه.
هى هبة الطبيعة حين تمسىّ الخلائق بما وهبتك به من صنعة لا تضاهي في نص لا يرفق بنا.

صعب أن تكتب عن الهواء كأنك تراه، ربما لن تفهم شيئاً ولكنك تحسى بشيء ما. . هذا الحس قطرة المعرفة الأولى التي ستتصل بغيرها حتى تنغمر بما ينهمر في داخلك، نهر هواء يجيش، تفهم مالا تفهم، مالا تقدر أن تقول للآخرين، رهيف لا يخضع، ليس ما يحتمل القول، بريق لا يرأف بوميض الروح.

لذا يستدعي النص الجسد نصاً جسداً آخر أكثر رأفة به، يقابله كمرآة بلا خديعة القصدير، يستشف روعه حتى يغلغل فيه ما فيه
لم يعد هناك من جدار بين النص والقارىء
لم يعد هناك من ثأر بين النص والناقد
ثمة جسدان لهما أن يكتشفا كيف عليهما أن يومضا معاً برعشة الكشف. ومن هنا تأتي صعوبة النص لمن يعتقد بغير ذلك، ذلك اللامفر.
كلما تهيبتُ من هذا الفعل حرضتنى مهابة النص.
كلما تفارّت منى نوافذ للفتح غامرت بقابلية التناغم حتى غام البدء وماج المنتهى به.

أولا : تقنيات النص

ينهض النص على تقنيات يعتنى بها لتزوده بقابلية إحداث تأثير نفسي وادراكي لدى المتصل به. تحتضن تنوعها موازنة تمتل لها هذه التقنيات، لذا أعول عليها في خلق التكثيف النصي الذي سنكتشف أهميته عند مطالعة عناصر النص وكيفية تدفق تناقضاتها دون الاخلال بوحدة البنية التي رعت كل هذا التشظي.
هذه هي الفعالية النصية التي تنادمت حولها اللغة بقدرة البوح، وما تجملت به من دلالات:
فعل التبلرّ ← قبان المعرفة ← خاصية النفاذ

فعل التبلر

(على مستوى الكلمة، المعنى، ايقاع الصورة، الاشياء والعلائق بينها) نراه ينشأ من توتر دائم ومتصاعد، فائق الحساسية، يلازم ما يتقدم من النص ويشعل الذرات المتشظية المتصلة بين الاصل ـ مركز الخلق ـ وحد الدائرة التي تواصل اتساعها في شاسع الصدى.

هذا التجاذب والتنافر بين الطرفين يحدث التبلر دون أن يكف عن الحركة. ماتراه صلداً تحس بترف اتقاده من كثيف ما تعرض له في بؤرة الخلق، ليس التناقض بل ما يأتلق منه، وما سنراه من مطابقات على مستوى كل تقنية آتية سيدلل على تمثل هذا الفعل وكثافة حضوره في النص.
اختراق أمين صالح لم يمتثل له في اللغة، وان فاقت الآخرين لطبيعة السحر الذي يضمخها ولكنه غلّق محاور النص الأخرى بهذه الفعالية التي أعتني بها.

خاصية النفاذ

ماتراه ليس عتماً ولا ضباباً. المفاتيح معلقة على الباب تتأرجح ظلالها على العتبات ولكنها متعددة، لك ان تفتح الباب الواحد بمفتاح جديد في كل مرة وترى مالم تره من قبل.

نفاذ لا يستقر، متواتر ببساطة اكثر مما تعتقد، ولكنه مذهل لتعدد مسام منافذه. هذا هو حرص النص على التلاقي بالآخر الذي عليه أن يحرص ايضاً ويكتشف طرقاً أخرى للتماس.

كتابة امين صالح صعبة ومضللة ولكنها غير ضالة، هى تؤجل وتراوغ في الافصاح عن كنها إمعاناً في متعة الكشف.

قبّان المعرفة

يتوسط هذين القطبين حالة من التعاطي المعرفي يعتري المتأرجح بين فعل التبلّر وخاصية النفاذ، ولا بد ان يصطدم بوهج كل منهما وهما يتبادلان حرية مشاكلة هذا النافذ للنص لا الناقد له، فاحتمالات هذا النص لاتنتهي لنقض النقد الذى لا يلجأ لذريعة التحدي.

وأخيراً لك ان تنشغل. قبانك معكَ فافعل ما شئت. بقدر ما يشغلك النص بالمعرفة ومساءلة حوافها الصعبة بقدرما يبدو أنه لا يكترث إلا بعبء خلخلتك وشرخ هدأتك.

المعرفة هنا مؤرقة لا تتصل بأبجدية اللغة وتفاسير النحو . . هى نوع من تلمس الظاهرات التي تطيش من احتكاك المعنى بما يشغله من حركة الصوت. فافعل ما يحلو لك . . زِنْ كل هذا البوح. فلن يتوقف عن طرق فولاذه المشتعل من حولك . . وهذا الشررْ لك.

في اللغة / في القول الذي لا يقال

لغة الندماء تستمد طراوتها ودفقها من لغة أخرى لانراها لكننا نتلمس حضورها الكثيف، او مثلما يقول فاليرى «لغة في اللغة»، وما يفصح عنه أمين صالح بطريقة أخرى «هاهنا نصنع من عجين اللغة لغة أخرى».

هذه اللغة تنسج بنيتها بعيداً عن أشكاليات اللغة النحوية التي تستمد منها ـ بدءاً ـ حياتها الخاصة،

ولكنها تخلق تفاعلاتها المغايره في الشكل والمعنى. لذا نرى النص يقول كثيراً ويصدمنا بواقعيته ومباشرته أحياناً ولكن من الصعب أن يقال، لأن مايصلنا (الشكل المتخيل والمعنى) متبدل، زائغ . . هاذى. والاصعب ان اقتطع مثالاً على ما أحسب أنه يستوفي هذا الكلام، لأن لغة النص لا تنهض باقتطاعها من هذا الجزء أو ذاك، لكنها تنهض ككل يرفض الاجتزاء، فلن تشعر بالدفء ان وضعت في يدك قليلاً منه.

تعتمد هذه الخصوصية على تقنيات اللغة الشعرية بمظهرها البدئي الذي يمعن في تقصى الدلالة الاولى للكلمة دون شحذ منتهاها بل البدء منه أيضاً والمباهاة بتناه نبضه، محاولة أمين صالح واضحة في هذا النص البكر ودرجة اقترابه وابتعاده تدلُ على مجاهدة التحدي.

في كل شيء يوجد الشعر بأفقه الذى يقترب من تعريف الشاعر «شيلى» في مقاله «دفاعاً عن الشعر» بأنه: «يدل على العلاقات القبلية غير المفهومة للأشياء ويعزز إستمرارية فهمها إلى أن تصبح الكلمات التي تمثلها عبر الزمن إشارات لأجزاء أو شرائح من الفكر بدل من أن تكون صوراً لأفكار تامة».

وعندما تلتمع ذخيرة الشعر، تتخفى اللغة وتتبدى في ما يشبه القلب وهو يتقلص ويبذخ في خفقه دم الكـلام . . هكذا تقرأ وتقرأ حتى تخفق معه دون أن تلحظ ما يحدث لك لأنك لاه في اشكاليات اخرى يسفحها النص (سنتعرض لها فيما بعد)، أما فيما يخص اللغة فهي كوكب الجسد الذي يقتادك وأنت صاغر له.
أما كيف تؤسس اللغة وتبرز جماليات هذه اللغة الاخرى، فسنراه عند تقنيات اللغة ذاتها:

صهوة الصوت

ما أعنيه هنا حركة الكلام كشكل صائت وان تمثلت صعوبة عزله عن مؤثرات حركة المعنى والمتخيل، ولكن لنستشرف قليلاً إمكانية هذا التشوّف البعيد عن عسف الفصل، لضرورة تقصى محتملات النص التي تؤكد على هذه الحركة بشكلها المعتزل عن بقية المؤثرات.

سأورد أربعة أمثلة تتطابق وتبدل الحركة التي تتصف بها نصوص الندماء كلها كتقنية هامة اعتمدت عليها. كل مثال يسرح بحالة ما، يانعة بخصوصية الصوت الذي يغمر النص بتلاوينه الشديدة الغرابة، لنسأل؟ لماذ وأنت تقرأ تقتحمك نفس الحالة المتوترة، تلك التي فتكت بأمين صالح حتى يبدو لك احياناً إنك تراه جالساً يشغلُ فضاء النص، لا يصغي لروعك وهو يصوغ نص الحلم، لا مايشبه الحلم أو ما يكتمل منه . . ها هو متشح بنظارة مرهقة تسكب مايراه الرأس فتبتعد وتحاذي الهامش قبل أن يهتك حوذيه رعدة التفرس في جسدك.

لماذا؟ لأن الصوت مزدان بصهوة الحرف التي تهتز بحدة (في النموذج الأول) بفعل جنون الحرف وهو هنا يتجاور ليصنع هذا الايقاع الجارف الذي يشهر غبار أفراس غير مرئية. التجاور يخضع ايضاً لحضور الحرف ضمن قانون خاص بمخيلة الابداع التي تبحث عن صيغة تحدث نقل طاقة الفعل إلى الآخر . . هذا الامر بحاجة لتقصي مقتدر اكثر من هذا التلمس الذي أنا بصدده، وذلك لفك عزلة هذا التحدى الفني والنفاذ الى خاصية تخلُقه.

١ ـ عابقاً بسيرة عشاق باسِلين (ع ب، س، ع، ب س) يجو بون قباب الغابات (بون، باب، بات) وراء أميرات نهِات (راء، رات، مات) يلقحن اثداءهن (حن، هن) بزبد نقي بحليب انقي (ب ب، ن ق، ب ب، ن ق) ممتقعات مرتجفات (م ت ت، م ت ت) حياءاً حبوراً (ح، ح)
يسفحن فضاء الجسد ليسَرح (س ف ح، ف، س، س ح) روابيها ترفاً ووجداً (رو، ر، و)

لحساسية ابداعيه تتصل بالحروف نراها تستدعي رفقاءها في الكلمة التي تليها او التي تلى مابعدها، هذه الحروف تحمل حساسية صائتة خاصة بها، بشكل مستقل عن اية ارادة واعية للكاتب الذي يخضع بدوره لخبرة الذاكرة الابداعية في تشكيل نسق لغوي جل ما تُعنى به وتحرص عليه أن تبدع في خلق علاقة ودلالية جديدة في كل مرة. والأهم من ذلك، أو مايؤجج حرصها هذا، أنها تنزعُ نحو تجسيد حرارة وديناميكة جسد الكاتب/ التجربة لتحتضن به هذا الأبيض المغوي والمتحدي لمهارتها.

هذه التجاورات تفاجىء الكاتب نفسه وتجره حتى تهدأ من ذاتها وتأمره بنقطة سوداء تضع حداً ليس أخيراً لما سيحدث فيما بعد.

ثمة وعي بصدفة التزامن هذه يتمثل في صيرورة الجملة نفسها، فبؤرة الخلق لا تفتعل ايقاع الصورة، انما تدفقها في شباك معقدة تراعي أو تحاذي تصاعد الحالة وربما تبتكر لها طرقاً أخرى تحتال بها، مثل التحول المفاجيء في مجرى الحدث أو دخول صوت آخر، هو الذي يسعف عملية تزويد النص بجماليات صائتة تديم له حركة الكلام وايقاعية المعنى المتواتر هو الآخر، هذا يستدعي اطلاق المعنى كما يحدثنا الجرجاني في أسرار البلاغة ص ١٠:

«لن أيمن طائراً وأحسن أولاً وآخراً وأهدى إلى الاحسان وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ فانها إن تركت كما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ولم تلبس من المعارض إلا مايزينها. فأما أن تضع في نفسك أنه لابد من أن تجنس وتسجع بلفظين مخصوصين فهو الذي أنت فيه بعرض الاستكراه وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذم».

٢ - «بوح خفي، بخيل، يطفر مع وميض انوثتها. وسر العشق لم نعرفه بعد مرت سحابة خضراء، كانت تنقل المدن التى خربتها الدسائس والحروب الأهلية، ورشقتنا بأعشاب ندية ثم مضت على عجل. عندئذ فقط رفعت».... هناك عجلة ما.. سرعة الصوت المتناغم فى المقطع الأول يتحول فى هذا المقطع الى عجلة متقطعة لاهثة» بوح، خفي، بخيل، يطفر، سحابة تمر، تنقل المدن، ترشقنا بالأعشاب.. تمضى على عجل. هذه العجلة تهيىء لحركة سريعة أيضاً لكنها لا تلهث مثلها بل تتلاحق بانـدياح خاص ــ «رفعت عاشقة الذاكرة مرساة قلبها وتعرت فى وهج احداقنا فشهق البحر بعيداً وانبثقت حولنا آبار ورد تهطل منها أكثر الروائح بذخاً»
إن صوت الكلام يتحرك فى النص عندما يحتفظ بحرارة البدء ولا يكف عن التموج بما يمتع المعنى، ولا يعنى هذا أن حركة المعنى هى التى تحدث هذه الحركة بما تحمله الكلمة من محمول نحوي أو دلالى، ولكن تشكيل الكلام أيضاً يخلق حركته بمعزل عن ملاحقة صداه. فهما متصلان ومتنافران أيضاً. إن أى ابتسار فى النص سأحدثه، لخضوعي الفج لغاية التضمين واستشراف الدليل لن يعنى، لأن المتعة هنا أن تتموج مع حركة الكلام منذ البدء حتى الآخر، فلا مجال لاقتطاف نماذج لهذا الامتاع.

٣ - «والنساء الصبورات - حاملات الدلاء الصبورة - كن ينتظرن عند مساقط الشلالات القاحلة هبوب الماء. أيتها المعمرات، قلت انتخبت واحدة تمشط شعري قبل هطول الشتاء. بدلا من ذلك، لذن بالفرار، على الجسر وقفت أحرس حاجز العبور أشعل لفافة وأرمى الاعنة الى غزالات هائجة ترفس أطراف النهر. كنت الطلقه الملتهبة دون ما سبب»
هنـا يتحقق التضافر الذى أعنيه بين حركة الكلام وحركة المعنى، فالكلمات تبيح لتجاورها حضور الوقت الذى تشعر به وتمسى هدوءه، وتمثله فى الفعل الذي ينسجم مع ارتخاء المشهد المديد. المترقب.

وقت ثمل، دحرجة للكلام.

نساء صبورات - حاملات دلاء صبوره - ينتظرن عند مساقط الشلالات القاحلة هبوب الماء على الجسر - وقفت احرس - حاجز العبور - ارمى الاعنة - ترفس اطراف النهر.

وأنت تقرأ تتخيل الطرفين ضمن حركة متسقة فالكل ينتظر عند شلالات قاحلة هبوب الماء (تحقق الفعل) ويتمثل التماس الذى يخلق التنافر فى (قلت: انتخبن) والتى نتيجتها: «لذن بالفرار» تقلص المشهد: حركة: تحقق فعل آخر ــ كنت الطلقة الملتهبة بالحق دونما سبب.

هذه الصلة التى دفعت لتقلص الاتزان المرتقب بين الطرفين اشعلت الطرف الذى بقى منتظراً فكان» الطلقة، وقد حفزتها طبيعة الكلمات وتواترها وطريقة المعنى.

٤ - «لكنه، برغم كل شيء، لم يتدفأ بعد بالفرح. قلبه الرهيف يحتدم بحلمتى امرأة لا يعرفها يسفح تويجاتها فى شفتيه الظامئتين وتهدل بعذوبة: احبك. احبك. كذا يعتزل فى المساء، المساء الرفيق، ويحدث نفسه همساً».

تشي الكلمات بهتف الهمس الذى تنكسر فيه غلالة الصخب التى يدفعها النص وهو يصف فيما لا يشبه الوصف، مناخ الحوذي وخوارقه ليصل الى حالة أغتراب وانكسار يستدعى طبيعة هارمونية شفيفة تنداح هكذا مفعمة بكل هذه ف، س، ح، ه، ومايبعث بينهما من ههة ودودة ورفاهية المشهد.

هذا البعد المتعلق بصوت الحرف وصدى المعنى الذى يتردد في دواخلنا حتى وان لم ننطق به بفعل مكان مافى ذاكرتنا يحتضن ارث الهتف، يتحقق لبعد آخر اغتنى به النص، ليس بسبب خبرة التخيل التى يكتنز بها امين صالح بل لحساسية اللغة نفسها التى لاترضى بأن تكتب المتخيل بل تلعب معه بقابلية بذرتها (الحرف) على التخلق سارحة بخيال الكلام كتشكيل صائت.

تتبدل حركة الكلام فى نص الندماء بما يتفق وطبيعة الحالات التى ترتادها العناصر فى كل نص لترافق حمى الحدث وتزدهى بحضورها الفاعل في نحت المشاهد، هذه الامثلة نماذج عن تباين الحركة فى كل مقطع للتدليل على خضوع النص لأسر هذا التشوف اللغوى بسحر الشعر الذى تخلق فيه.

صورة الصوت:

لا حد لصورة الصوت التى يغزعها النص، فهى طقس الكتابة فى تجربة أمين صالح التى تتفرد فيها القدرة التخييلية بتمثل ذاكرة بصرية (سينمائية)، فنراه يتجول بعدسة الكلام لتلتقط مشاهد لايسعنا الا اللحاق بها والتعثر بشراك لا يغفل عنها فى زخم ندمائه.. هذا الملمح الهام الذى تأصل منذ تجاربه الاولى، وان اتضح فى «الطرائد» و «العناصر» حتى ثنائيه «الجواشن» مع الشاعر قاسم حداد، بحيث تحول الى جذر يمد نسغ الابداع لديه بتلاوين البذل.

وهنا من نص الندماء تتجلى صورة الصوت على مستويين الاول: يتعلق بخيال اللغه نفسها والآخر بخيال المعنى.

ما يصنع الكلام

«يامليكنا المعطر يامن تمهل المسلات ثوان كي تمتر لك الزيزفون وللمملكة ابراجاً بحجم بابل»

«كابرت واستشرت الجدي فى شؤون الكواكب واملاح الشلالات، وها انت مع الجدى فى الشرفة - مأسورين بالخادمات اللواتى ينشرن الثياب على تخوم العالم ويثرثرن فى شؤون الاقتصاد والانجاب»

«سممت بحارنا بخميرة طغيانك. نذكر: جئتنا فى بهاء الريح واعلنت نفسك سيد المحاريث. لم نكن نملك مانساوم عليه، لكنك ساومتنا كتاجر خبير»

هذه التجاورات بين الحروف لاتلهم المشهد حركته فقط بل تثير خيال تشكلها الخاص، كأنما الكلام ينقش خيال الحرف فى تجاوره وخيال الكلمات التى ليس موروثها هو مالفتت أمين صالح سطوته ولكن مايتناسج منه فى بدعة النص الذى يلتقى ويتنافر بخيال المعنى. عندما تتلمس اللغة طريقاً تصعد منه فى تدرج الاخيلة لتساهم فى هذا التشكّل التخييلى بطاقة الحرف على التجلى والافصاح عن مكنونه الابداعى بشكل خاص في مؤازرة خفية تجهد لتصل الى ذروة الاندلاع ثم تبدأ عند كل حالة من حالات عناصر النص تفرض ذات اللعبة.

(خميرة الطغيان) (بهاء الريح) (سيد المحاريث) (مرصع بالهرطقة سيبحر) ان متاع اللغه وكبرياء التمثل الذى ترفل به وبسر نفاذه يسعف النص فى تعميق ما فى الخيال هذا وذلك بفتح أفق اللفظ، الكلمة ذاتها في الصورة الفنية لتنفرد عن خيال المعنى.

ما يصنع التخيل

«الذى اريده بالتخييل ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو ثابت أصلاً ويدعى دعوة لاطريق الى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها مالاترى»

هذه هى اللغة الشعرية وقوامها التخييل كما يتعرض لها عبدالقاهر الجرجانى في أسرار البلاغه ص٢٣٩.

يعتمد النص على الصورة الفنية وماتبديه من دلالات ومناخ تخيليى يتعلق بطبيعة اللغة الشعريه وايضاً يحضى بالمونتاج كتقنية فنية خاصة يعمد أمين صالح من خلالها إلى تكسير المشهد والقطع المستمر بذائقة كولاجية تتفردبة.

على عكس استمرارية الصور فى النصوص الاخرى «كالنعاصر» مثلاً التى يستمر فيها عرض صورة الصوت وامتداد الصورة وقتاً أطول قياساً الى هذه التجربة، وهذا يأتى ضمن سياق تجربة الندماء التى تفرض هذا التوتر لاكتنازها بالتناقضات التى على عناصر الندماء أن تشعلها فى تضادهم ومكونات النص.

تصوير متدافع بثراء وفاعلية الكلمات، كل مايتداعى من معنى فى خيالك تنساه وأنت تتمعن فى منظر الكلام.. ترى حلم «الحوذي» الذى يرافق فعل جياده الجامحة (رؤاه) فى الخارج وهي «تشعل المدينة بيتاً بيتاً». انتقال العدسة المفاجىء هذا أشعل حتمية تحقق الحلم الذى لم يزل يتسع فى مخيلة القارىء.

- ينام الغريب مانحاً راحتيه لدغدغات امرأة تهبط من السقف/
- فيما يبدو الولي ماهراً فى قيادة الظلال السلوقية/ عقبان الابابيل تحوم فى الاعالي لترصد التاريخ وهو يتقاطع مع الجغرافيا/ ملك يرتقي عرشاً فخماً قابلاً للاسطورة/ .

ليست هذه محض صور، لكنها اصوات أيضاً. يمتزج الصوت بطاقة التصوير ويتوارى المعنى. الصورة هنا تستبسل فى سبيل مضاهاة المعنى الناجز، متحاشية كل تفسير يفسد الأصل الذى لايكف عن ارسال اصداء ضلاله.

المشهد يبدأ هكذا:

هي هناك فى الشرفة جالسة/ المرأة العجوز التى ستموت فى يوم غائم/ بين مزامير احفاد غائبين/ تجلس فى الشرفة تلاطف زرافتها التى تمد عنقها المبقع بالحناء تأكل قبعات المارة/ ألفنا منظرهما البهيج بينما تلعبان الشطرنج/ تتحدثان حديث النبات للنبات/ تركضان مثل راهبتين ترتقان بالصلاة/ حشرجات قوم شاردين/ فى الزنازن يحفرون أنفاقاً لانهائية ...

وانت لاتقوى على الامساك بأعنة المعنى التى يزيحها الكاتب لتوغل معه فى ماهو ابهى، لترى معنى المعنى، وتشرف على أسر اللغة التى تفصح عن مالم تقله بعد. «فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل إليه بغير واسطة، ومضى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى الى معنى آخر» - (دلائل الاعجاز) ص ٢٠٣ - الجرجاني.

ثمة حالات عديدة وعناصر رئيسية في النص، كالحوذي والعجوز والاحفاد والملك وغيرها، تراها ملتفة بحالات اخرى وتفاصيل صغيرة لاتقل عنها اجتراحاً ومرحاً وبؤساً، فالعدسة تُعنى بتفاصيل المشاهد وتثق بقابليتها للبوح، مما يكثف حالة العنصر الرئيسي في النص.

في «الدليل» مثلاً: «غيمة تطرق باباً . . لا احد يفتح» . . بعد هذه الصورة تنهال مناظر قصيرة تسفح المشهد كله بأقصى ما يمكن منحه لهذا «الدليل». نرى نهاراً مترعاً بالبرد/ دخان جواميس ترنو الى فجر يصعد حثيثاً درجات أفق فضي يمازح اقواس قزح مسافرة/ حظائر تستيقظ معاً/ تدعو قاطنيها الى المرج وسحل السهاد الثلجي بالاظلاف والمناقير/ آن يتدافع الاهالي مستمرين عن سواعد النهب صوب التلال/ طيش الهداهد/ نفير صيادين يطارد الفرائس/ . . .

هذه الذاكرة التصويرية التي ترصد الحدث؛ لا تبتكر تقنياتها من دوافع التداعي بحرية آلية وتخبط بصري مما يربك النص ويشيع برودة ذهنية متقطعة الانفاس هي مستفحلة في العديد من التجارب الحديثة، وانها تحتكم في عملية الرصد لمحاورة عناصر النص التي تتشاكل مع بعضها وفق تراكم تصويري يحوم بأخيلة اللغة حول فعل التقصي ذاته؛ ليهب اقصى مالديه لعنصر جديد داخل النص، كالملك مثلاً في «الخسوف»، فيحاذية تارة وينقضه تارة اخرى حتى تكتمل اللوحة، فلا نستأنس إلا بعبء الملك الذي مهدت له كل هذه التصاوير.

نهر الدلالة

انَ القدرة التوليدية لدلالات النص لا تقف عند محتملات المعنى والصورة والكلام الذي ترفل به الطبيعة الشعرية، ولكنها تلهو ايضا بدلالاتها لتحقق فعل التبدل او التحول في نهر الدلالة الذي لو عدت الى اي جزى منه سبق لك ان رأيته، فلن ترى مثله، بمعنى ان كسر امين صالح لدفق الدلالة بأشكال مختلفة يغيب آخر خيط شدّ به المتصل بالنص، فاذا هو استمر اضاعة، واذا عاد إليه امسك بسواه. التعـدد الدلالي ليس ثابتاً على مستوى الصورة الفنية كما يحدث عادة، ولكن هناك خلخلة (واعادة بناء) على مستوى تصاعد الحالة في النص ذاته.

احد دعائم هذا المعنى، في اعتقادي، هو هذا التبلّر النصيّ الذي لا يتيح فراغاً لأية رتابة، بل يزدحم بالصور التي تتقاذف بك، وتقصيك مكتنزاً بالدلالات، لتمضي وتنسى، بفعل دخول مفاجىء أو انتقال آخر، لتسأل! ما الذى أمسك به الآن. هذا التحقق يكون على مستوى النص ككل، فالأجتزاء يفسد كدليل، لذا اكتفى بذكر النصوص التي تتجلى فيها مهارة الدلالة ومنها: الخسوف، ندماء المرفأ، نزهة الطوائف . . التي يبدو فيها هذا المنحى اكثر نصوعاً من سواها.

انزياح المعنى و نجاته من شراك الكلام

«قالوا: فتى ساحر حول الدجاجة الى تنين وامرأة الفران الى بقرة/ قالو: فحل لا يضاهى بسببه لم تعد في المدينة عذراوات/ طفلاً خارقاً كان/ آخر سلالة الماء والنار/ مديداً بلا احتشام» «قالوا:

هراء مانسمع. الحقيقة مطمورة تحت قوس البئر/ بيدنا نفضّ بشرة الغامض ونفشي السر، ليس بساحر ولابعاشق/ خيل إلينا انه حاو/ كان يرتعش خجلاً/ مراراً شعرنا بالحرمان الطامح على ضفاف شفتيه/ كلما غذى خياله بطيف امرأة تتجرد من اثقالها وتهمس له تعال، حتى في تلك اللحظة لا يجرؤ أن يلمس»

هذه الخلخلة يبتكرها امين ليمهد لتطواف يخترق الحوذي، وهو بكسر اتساق القول يدفع بهالات دلالية كامنة في اللغة ذاتها والتي تطوف حول محور الحديث. يحدث هذا على مستوى الفقرات والصورة الفنية والثنائيات من المفردات التي يحلو له مشاكستها. فنحن نجد الحوذي وقد عاد الى غرفته «متعباً تاركاً جياده في الخارج تقضم الشارع حجراً حجراً» ثم نعلم بأن «لاحصان لديه لكن حسبه ان يبني ويهدهد احياناً نومى». بعد ذلك عاد ومعه اربعة جياد مرقطة حبلى بحمحمات تبعث حزمة من اللهب، ولم يكن هذا إلا! «وهماً . . / لاتجعلونا نصدق ان فرداً قادر ان يّروض كائنات مخلوقة من ناره وهكذا . . حتى «تركهم يخوضون فوضى التأويل مثل اكباش تتناطح». هذا التباين والتنافر هو الذي يؤجج النص ويلاشي المسافة بينه وبين المتصل، الذى يسعى بفضوله للتحقق دائماً مما يحدث وممن يتخاطفه بلغة توحي بدهاء الصدق، الذي سرعان ما يكذب هو الآخر، ليحلو له ان يلعب معنا بنرد التأويل.

في نزهة الطوائف هناك جملة في آخر النص تكفي لان تدفعنا لقراءة النص مجدداً ضمن هذا التكييف الجديد الذي يقترحه علينا امين صالح: «هكذا . . حول المائدة يتنزهان، يطويان الحاضر ويتقاذفان بالذكريات، وحين يباغتهما الضجر يتبادلان الادوار».
وكنت قد قرأت هذا الاقتراح في مقدمة النص: «القاتل والضحية حول المائدة يتبادلان الادوار»

ولكنك لا تشعر بفداحة المشهد حتى يزج به في أتون المسافة بينهما، وتختبر بطيئا بطيئاً ترنح الاطراف ودوار التجربة لتفاجأ بقابلية ما يعنيه امين باقتراحه الذي يتحقق لك حين يهدد اتساق التنافر بين الضحية والقاتل ويوحي لك بأن تعيد ماترى، مزحرحاً المعنى، لاعباً الادوار على طريقتك.

وعلى مستوى المفردات، لا تكتفي اللغة بانزياح المعنى وفتح منافذ التأويل ولكنها تسرف في شحذ الخوارق وخلق التضاد بما يغنى المشهد الصوري. «يالنضارتها: نعنى العجوز الجميلة، المرأة العجوز التي ستموت في يوم غائم/ ارضعت كل اطفال الساحة/ تروض العقارب/ يستضيفان معاً زنابير لاهية/ ارث موتى وسيمين/ معاً نخطط لقصف قصري بالمنجنيق/ أعرف ان اقود الثورة ضدي/ المدينة المباركة الى هذا الحد، الملعونة الى هذا الحد/ كوابيس النهار/ بيت يشرشر دمه في الميزاب/ يسمى النار ثلجاً/ حلمت انى زوجة مغامر لم ألتق به ولم أر وجهه ابداً لكنه كان زوجي الذي أحببته كما لو اني خلقت لكي احبه/ . . . ،

لكن الامعان في هذا الفعل قد يتسبب في المزاحمة بين المفردات والصور والمقاطع، ويبرز جماليات دلالية تشعر بانقطاعها وصعوبة الاتصال بها، مما يخلّ بفاعلية الاشباع المرجوة من اللغة، ففي بعض المقاطع نجد اكتظاظاً صورياً، حتى فيما يتعلق بالمفردة، فالتجاور احياناً لا يتيح فسحة لتشظي الدلالة وتوظيف المفردة بشكل مبدع، مثلاً: «في صباح الصعتر والنرجس يمشون خفافاً على العشب/ كنت تلتهم وقتذاك فطائر محلاة بالزبيب والاناناس/ نحن الطاهيات المبللات بالخرز والبراعم/ اطعمناك في سبائك الأرز والزيتون».

ان الانتشاء الذي يحدثه صباح الصعتر يثيره ما يفعل الصباح بالصعتر والصعتر بالصباح في عملية تبادل الصفات والطبيعة للخروج من هذه الرفقة اللغوية والايحائية بحالة اخرى في الصوت والصورة، فاجتلاب

الصباح للصعتر جاء بفعل صوت الصاد وبدافع نشوة هذا الصباح بما يتألق معه من ضوء حاد مثل استخدامه أيضاً «صعتر الفصول». ولكن «النرجس» جاءت خابية، محكومة بفتور علائقي، حيث لم يسبقها أويليها ما يتيح لها دلالة خاصة، ويفجر محتملاتها، في حين ان «طاهيات مبللات بالخرز (فعل ماطر ـ الخرز، مطر ـ) يخلق تفرع البراعم التي نشعر بأهميتها لتجمّل الخرز. هكذا تتحول مسألة مزاحمة الكلمات لبعضها، الى عائق امام القارىء والمفردة التي لا تجد حرية الحركة، وكذلك عدم توظيف بعض المفردات والاكتفاء بمحمولها القاموسي، وما تسبغه عليها الدلالات في النص من احتمالات.

ونتلمس اهتماماً خاصاً، وعدم اغفال لهذا الجانب، في امثلة اخرى: جرار تجرجر مؤخراتها سبايا بلونا الفستق، املأ جيوبي بحبات هال وأهيم، ثمة صيارفة يسطون المعسكرات كالسجاد فوق جماجم من صفيح، الموعود بتمرة وديك رومي.

تانياً : طببعة العلاقة بين أمين صالح و النص

[انا وراء الاشياء البسيطة، اختبىء كي تجدني
وان لم تجدني، فستجد الاشياء
ستلمس مالمست يداي وستتقارب مسالك أيدينا.]

ريتسوس

اذعاناً لحرية عدسة الكلام، يتخلى امين صالح بوعي الخلق عن اتصاله بالنص ـ كبنية تقليد، ويفوّض علائق جديدة يخلقها مع كائناته لترسم مسار الكتابة، ولتحقق ذلك يقتضي:

أولاً: «ان تكـون القصيدة هي الوقفه في حركة الزمن» كما يقول باشلار، والتي تغدو معه تجليات الكاتب مرهفة الى درجة استنطاق الاشياء وتبادل متعة الخلق معها، انها وقفة رائقة، تعيد صياغة العلائق بالدلالات، مثلما يحلو لغيللفيك أن يروي لنا:

«عنـدمـا أكـون وحيـداً لا أضجـر قط، فأنـا اعيش مع الصخور والافق والاشجار، قال لي احد الاصدقاء: انني اكتب قصائد الله. حقاً إنني أعيش الصخرة كما لو كنت انا الذي صنعها.»

في علاقة مع الآخر من هذا النوع، في حميمية الاتصال بأشياء الواقع واشياء الحلم، يتأسس راء جديد متبـدل، يعصف بأيـة رتابة محتملة في النص، يمحو ذاته من اجل عناصر تتجاسر وتتناوب على الاتصال بالكاتب والقارىء، وتطوى المسافة بينهما حتى الفقد. ثمة لذة محمومة لانختبر إلا اليسير منها، لذة سرية، حميمية، خاصة بالكاتب وحده انها تكتب التجربة، وهو يرى ويتلمس الاشياء التي تقاسمه لذة البدعة.

«تمّعن ايها الغرّ، تمعّن في الوهج الأزرق النابع من جبينها وقل بعد ذلك ان كنا نبالغ، ماذا ترى»

كل شيء له حق الاستئثار بظل الرائي الي حين، ذلك الذي لانعرف ان له وجوداً. هناك من يهتف مع «البنات المتقعات حياءاً والمرتجفات حبوراً (. .) هيا يا النبيل، تقوّس واهرق لبنك» ثم. ثمة من يذهب الى الهدف الهادىء: «هش، اني احلم (. . .) آمركم ان تصمتو اني احلم» هذه المنازعة بين الادوار تبني عن تمثل حقيقي لحرية الآخر والاشياء (لافرق هنا) في صباغة المشهد.

ثانياً: ان ينجح الكاتب في خداعنا بمدى بساطه وتلقائية هذه العلاقة بالاشياء، والتي كلما أمعنا النظر اليها استطعنا ان ندرك مدى قابليتها لتعرية دواخل النص، ومساعدتنا في النفاذ الى مكونات التجربة، وادراك درجة التعقيد التي استلزمت بوحاً من هذا النوع. فبساطة النص في اثارة المشاهد تحتمل صعوبة غير بادية، ترتكز عليها موهبة أمين صالح الفنية. كل شيء قابل للاسراف معه فى اعلان ما وقع عليه من سفك، قابل ان يقتص معه من هذا العالم. . فعل احترام الأشياء وحقها فى حرية اللعن. والانسياق وراء الكشف عما تعرضت له من غبن، حتى لو انها مثلت النقيض (الملك، القاتل، الآخر)، فما أشد تفجع الملك حين يصرخ: «يا إلهي لا حاجة بي الى كل هذه الفتن كي أكون قاسياً». أو حين يهمس فى ألم «اكراماً لي، أين أجد حلماً عذباً يشبه روحي العذبة؟ ها وحيداً أملأ جيوبي بحبات هال وأهيم فى مداخل العالم أقرع بصولجاني الذائب درجات الهيكل سابراً المعادن والزيوت ورويداً رويداً أتشتت عضواً عضواً».

كذلك فى مخاطبة القاتل للمدينة. «انتخبناك مدينة لنا ووهبناك الأناشيد والمخطوطات، صرت بنا الأشهى والأفخم، وما طلبنا غير الأمان، لكنك نسيت. قد نقول خنت. نعلم - من السفك الذى انقضّ علينا بغتة - انك مررت هنا».

هذه العلاقة وتلك تبيحان للكاتب ان يخادع ويتحفز بقصد التغرير بقارىء تعود على الأخذ بيده كالأعمى والتجول معه وشرح ما يرى فى الهوامش أو فى سذاجة الكلام المعروض عليه ضمن بضاعة كاسدة تسمى الكتابة أيضاً. . هنا الأمر يختلف، فالعلاقة لا تخضع لشرط البلاهة بل تحفّز من يبتغى النفاذ اليها ضمن حساسية خاصة يبتكر الكاتب شواغفها، والمتصل به من قارىء وكلمات وأشياء.

٢ - الحلم:

دائماً يؤسس الحلم مرتكزاً هاماً فى كتابة أمين صالح، يتناوله كمؤثر رئيسى فى كل تجربة بخصوصية تتسم به التجربة ذاتها وفى الندماء يباغتنا به، فى كل نص، من خلال عدة مستويات، ساعياً لتنويع استخدامه وليعلن فى منتهى النصوص «أقبل بلا شائبة لأجعلك الرمز الذى لا يرمز لشىء، ولأعلن للجميع أني محبرة اليأس وان حديثى حديث حالم».

مما يدفع للشك كل من يفترض ان الحلم عند أمين صالح يقف متعارضاً ومناقضاً لهذا الواقع الذى تكشف عنه فى النص/ الحلم.

الحلم هنا رهافة النص الذى يرى فيه، بجلاء المكتشف، بلورة هذا الواقع - حين ينفضُ عنه شرائعه - وما يقيد خطو الحلم الذى يتقن سبر غوره، هو الجمح الذى يزهو به ويؤلف عالماً مثل ندماء المرفأ ندماء الريح. . لا يؤلف بل يندعم فى حمى جسده لنراه معهم يحلم، فنراهم ونحلم «هش دعوني أحلم»

ذات تعرّي بقسوة ما تختزنه من قهر وانتهاك الآخر لها. الواقع لا يتجسد فى تجربة أمين صالح إلا بقوى الحلم وخفايا المذهل من بدعة اللغة.

انه أكثر واقعية مما نتصور، وربما أكثر مما نتوقع أحياناً، وذلك لصدق تحسسه لاشكاليات هذا الوقت وجدّة تناوله لمجمل تناقضاته التى يرتكز فعل البوح فيها على: فطرة الوعي، غريزة الحلم، طفولة البدء، أبيض الكلام.

فى كل نص نراه يشي الحلم بحالة العناصر: فى (من ذا الذى يهز قاربنا) تتدفق الصور حين ينام الحوذي كالغريب، فى (الخسوف) يتدخل لكسر اتساق النص ومباغتة القارىء «هش لا توقظوني انى أحلم»، فى

(نداء المرفأ). كان خيط النص الذى تعقبه النداء حتى التهلكة، فى (الدليل) سمعنا بكاء الحلم، فى (غبار المدائح) كان الرضيع المخلوق بلا ذاكرة، ضيف السرير، الرمز الذى لا يرمز لشيء، ومن لا وصف له.

فعل الحلم يتحقق أيضاً فى:

تآلف النصوص وكسر ائتلاف النص الواحد:

لثقة أمين صالح بأهمية اتصال النص بالآخر - هذا الجدير بشفافية - التجربة - يمعن فى التخفي والمباغتة، يخادع استسلام واندياح هذا الآخر ويحفزه لبسالة التقصي فى استشراف النص، ويتحدى أيضاً أي تعدّي نقدي يذهب إلى كشف ندمائه بهوية العابث. يحدث هذا على مستوى النص الواحد الذى ما أن يمتد بهارمونية البناء حتى ينكسر. لا امتداد ولا تراكم، بالطرق المألوفة، ولكنه التلاقى الذى يكثف الحضور، انه يدفع هذا الاحتيال الى أقصاه ولا يخاف من ضجر الجسد الآخر، ولا يأبه لمتقطع الأنفاس الذى لن يصل الى ذروة الفتح. ويلذ له أن يرى تقصف القراءة التى تجيء بوهَم مسبق يركل حرية الكتابة وينفر من كلام الحلم. سلالم النص مصقولة العبتات لمن يتناغم مع الشراك التى تتعثر بظلاله، ويفهم افخاخه المدوزنة على وقع الخطوات.

تداخل الاصوات فى النصوص لا يخضع لطبيعة واحدة، فهي احياناً صوت من كان الرواة يتحدثون عنه وهو ينبثق ليؤكد ماقالوه اوينفى ماحدث. ويأخذنا لمنحى آخر - وهذا يتصل بحرية العناصر فى سرد تباريحها التى يهيؤها الرواة لها.

في (من ذا الذي يهز قاربنا) نسمع الام وهي تتحدث عن الحلم: «كم كان مديداً بلا احتشام شفيفا «كالندفة»، وصوت العذراوات: «هيا يا النبيل، تقوّس واهرف لبنك»، وصوت الحلم نفسه «لدغدغات امرأة . .». أصوات كثيرة في (الخسوف): صوت الاحفاد (نحن): «يامدينة الاسلاب يا مدينتنا، نحكي عنك قليلاً». بالاضافة الى العجوز الملك، الرعايا، المدينة.

اصوات كثيرة في (نداء المرفأ): صوت النداء، «تعال يا قارىء ابراجنا الكسول نرميك بلا هوادة في لغة المشهد» وصوت المرأة: «آه لو تخترقنى الاجنحة لأشبك المسافة بالمسافة»

في (الدليل)، صوت الاشياء! «حنانيك ايها الغازي المهيب قتلاً عذباً، قتلاً جميلاً، قتلاً لا يضاهى» كذلك نجد الالغاء المستمر لدور الراوى الذى خلق مشاركة جماعية مفاجئة تستل طرف المشهد وترويه فى عملية استدراج لنا، لنساهم فى ما نرى، ونرويه أيضاً: «تمعن أيها الغرّ، تمعن فى الوهج الأزرق النابع من جنبيها، وقل بعدها إنا كنا نبالغ. ماذا ترى»

هذا ما يكسر التآلف فى النص الواحد. أما ما يحقق التآلف فى النصوص فهو فعل اختراق الحلم لها، والذى يتسع برؤاه ليثرى كل نص بمعالجة خاصة به. هو حلم نداء المرفأ نداء الريح عندما يتعرضون لاشكاليات الواقع، فيدفعهم للصراع معه من أجل تحقق هذا الحلم. مرايا تتبع مداراتها وتتسق بتشظيها.

وهنا لابد من اثارة ما خلقه هذا التآلف فى الوقوع فى التكرار، أو الحالات المتشابهة، وقد لعبت طبيعة اللغة دوراً فيه، فنرى أن خوارق الحوذي تقترب من خوارق العجوز، و (رجل) النداء فى نداء المرفأ، وكذلك طبيعة العلاقة (الصورة والوصف) بين المرأة والرجل فى نفس النص، تقترب من المرأةوالرجل فى (غبار المدائح)، والعجوز والحبيب فى (الخسوف)، وان اختلفت ماهية الرمز فى كل نص. إذ تظل أجواء الانتظار - الغياب، الترقب - واحدة تقريباً فى كل النصوص، وهذا ما سوف نلاحظه عند تناول عناصر النص.

عناصر النص:

جنون التواطؤات

لوحة الغلاف مدخل حريص على إلهاء المتصل بما هنالك، فى النص، من تواطؤ مهيب بين سلفادور دالي وأمين صالح. هناك من يدعونا إلى هذه المائدة التى تفترش جذع الصحراء. نخب فارغ وملعقة من معدن الخبرة التى لا تكف عن تقليب هذا الفراغ الرافل بنبيذ يشبه الهواء. هل جسد تخوضه حمى الروح، أم كأس خاشع لجلال المعدن الذى اخترق خلوته؟ أرى شسعاً صحراوياً تذيب عزلته ريح عابثة صفراء بفعل غبار أزلي لا يهدأ حتى يعاود انشغاله بتدويم العبث الذى ينحت قباب بيوت رملية مترعة فى أفق اللوحة (النهب المهيأ للنظر). فى قلب الصحراء أراه جالساً كعادته مطرقاً برأسه يصيخ لهمس الرمل فيما تقترب منه امرأة، مترية هي الأخرى بفعل هذا السر المصفّر بمداده الصحراوي. تقترب.. لكنها لن تصل كما يبدو بسبب تمدد المسافة بينهما، أو ربما لذريعة أخرى احتفظ بيها دالي حتى موته، ولم يوعز بها لغير هذا المتكىء على أكتاف وقته ينتظر ما سيصله. هذا ما رأيت فى الجزء البادى من جسد اللوحة، أما ما يعتمرها من رأس مكتظ بجنون الكون فأراه غيماً عاصفاً، مضمخاً بسناج المطر، يبرقش سماء زرقاء، أو بحراً طائراً. كيف لها أن تمطر فى هذا النقيع الصحراوي، وكل هذا اليباس مترف بالوحشة؟. ولماذا احتواه أمين صالح فى تخوم الرأس، بينما الجزء الآخر فى شكل العضد ووعورة الكتف؟

هل لكى يتآمر - هو ودالي - على ما نحن بصدده؟

هذا ما يبدو. هل تمطر؟ لن، قبل أن يقبض الرأس بوميض الحلم ويترع جنون الغيم على ندمائه. أصل الندماء، المرأة والرجل وما يعصف حولهما من تناقضات تتشكل فى صفحة هذه الصحراء. انه يدعو من يحملق ويرشوه بهذا الصندوق الأسود الذى يلملم غموضه، ويحتل جزءاً من متاع المائدة. ليقترب أحد. لينزلق ويفتح غواية النص برحابة النظر.

ينهض النص على محاور تكشف اشكالية نقائض عديدة دون تحيز أو مداهنة لأحد الأطراف، بل تجلى زاخر يرغمها على فضيحة البوح عما تزخر به من ضراوة. تقع كل هذه المجابهات بين طرفين رئيسيين يخضع لهما الآخرون فى عملية الشدّ والجذب:

ندماء المرفأ وندماء الريح
تضاد بين خشبة الخلاص وغواية المغامرة
ليست بدائية التناقض ولكنها توتر القرار، قرار التحول من ندماء للمرفأ الى ندماء للريح، وذلك حين يمعن الكاتب فى التصريح عنه عبر تعرية رموزه من ملبوسات البسالة والافصاح عن هوية التشظي (الذات).

من ذا الذي يهز قاربنا

فى هذا النص يشعل أمين صالح طرف التناقض الأول: الحوذي، إذ يرتكب فعل هز القارب - الجسد الخامل - وكل مايحتمل مقومات يصطرع فيها فعل البقاء قرب ما يعتقد أنه الأمان (المرفأ)، وكذلك فعل اجتياح غموض الأفق واتساعه المغرى بالرحيل ومنادمة الريح.

يخلق هذا الفضاء الحركة ويثير الآخرين الذين يراهنون على ديمومة هذا الثبات.

بعصف من الخوارق المتبدلة التى تندفع من مغبة النص، نرى، ونكتشف طبيعة هذا الحوذي، وفاعليته فى شرخ المشهد الراكد من حوله، مستمداً زوادة المغامرة والتمرد التى يحتاج اليها فى صراعه الذى لا ينتهى، من

جموح خوارقه ورؤاه (الجياد النارية) وهتف ذاكرته (الحلم)، هم ندماء الريح الذين سيعصفون معاً، بفاعلية التحدى لندماء المرفأ (الآخرين والذات).
وامعاناً فى سبر طبيعة التناقضات تتحول الذات بشكلها المتشظي الموبوء بقسوة الوجل وطفولة الحرمان الى ذات نقيضه (للحوذي) وتارة ذاتاً تثير حافز المضاء والتحدى. هذه الاشكالية هي التى تؤجج أصالة الفعل لديه.
والذى يجسر ويكسر رتابة الأشياء من حوله ينال كل العسف من الآخر والداخل ـ الذات ـ معاً، هذه الذات التى عليها أن تخوض عراكاً داخلياً معه ليقوى على هذا الذهاب الصعب وحده.

الحوذى ـــــــ كلما دخل بجياده النارية بيتنا اشتعلت أركانه/ كلما اصطفى حانة وجلس عليها ليحتس النبيذ انهمر المطر واكتسح النوافذ/ خفيف أكالريح/ يعصف بذاكرة غابرة/ ينتصب على الماء فاتحاً يديه مانحاً مداراته لهبوب الموج/ أى متعة تبللنا فى صحبة ندماء الريح.

الجياد النارية ـــــ فى ساعات أخرى كان يقترض حمماً يشيد بها أسطبلاً/ كائنات مخلوقة من نار مجبولة بالجنوح يحضرها بلا سروج/ يواكب جياده النارية الى الاسطبل عارفاً أنه صار محور الكون/ جياده بالخارج تشعل المدينة بيتاً بيتاً.

الحلم دغدغات امرأة مجنحة هبطت من السقف مرشوشة بالكافور تغلف روحه بأساور من ريش/ أسماك عبرت كمائن الأسمنت وأتت تمجد الغفوة/ أفيال بلا عاج تدفع خراطيمها عميقاً فى صدره بحثاً عن نواة جنونه.

الخارج ـ الآخرون ـ هكذا يوماً بعد يوم حتى صار منسياً/ كان حديث الناس/ قالوا: . . أى عار. أى ذل. . مامن أحد لم يرفع شراشف فضيحتنا/ هراء ما نسمع ليس بساحر ولا عاشق/ لا تجعلونا نصدق أن فرداً قادراً أن يروض كائنات مخلوقة من نار ويحضرها بلا أسرجة.

الداخل ـ الأنا لم ينم كاد أن/ يعوى تحت ضوء القمر/ لا أب لك سواى لا بوصلة لك سواى/ مراراً شعرنا بالحرمان الطافح على شفتيه/ لم يتدفأ بالفرح/ قلبه الرهيف يحتدم/ رفيقان هو والمساء يرميان النرد فى حلبة السهر وينحدران وئيداً فى صمت ثقيل/ ينام كما ينام الغريب مانحاً راحتيه.

يستظل هذا التناقض الرئيسى بتفاصيل عديدة تشعل تناقضاتها معه فنرى مشاهد الحلم بشكله البوحى عندما تخترق (أمه ـ «مثل عاشقة عذراء خرجت (أم لا يعرف اسمها»)) تداعياته وتلهب المشهد بصوتها، كذلك أحاديث السمندر الصديق وحكايا الرواة والجرات. كل هذا يعترى النص بعوالم تنبىء عن طبيعة الهجس الذى يؤرق الحوذى ليتحقق الفعل وهو هنا متصل بأهمية استمرارية الحلم الذى ما أن ينهمر فى نهاية النص حتى تشتعل المدينة بيتاً بيتاً برؤاه الجامحة.

يمنح أمين صالح النص كل ما ينبغى من الفتن الفنية لينهض ويفعل على شفرة التحدى بين (حوذيه) السائس وكل هذا التدخل الشرس الذى يقع عليه لنعرف من ذا الذى يهز قاربنا.

الخسوف :

حتى تصل إلى حتمية الخسوف كأمر لا مفر منه، تهيء لنا عناصره نصاً مكتنزاً بمعادلات صعبة تجتاحها

عندما تقف فى وجه نقيضها. وهى عندما تعرى النقيض فانها تعرى نفسها أيضاً. كل عبارة وصورة فى هذا النص، شكل يفجر هذه العلائق، لذا من الصعب اغناء هذا التناول بما سأقدم عليه لدواعى المطابقة، وذلك لأن الفصل لن يمثل حالة كل عنصر بل سيشى ببعض الملامح عنه.

التضاد هنا يبدأ بين العجوز والأحفاد ليتحول بين العجوز والرعية (الأحفاد أيضاً الذين فى دفاعهم عن طبيعة مساءلة العجوز لأدوارهم تحولوا إلى رعايا ليعلنوا هويتهم المضطهدة التى أدت إلى موقفهم هذا). ينتقل إلى تضاد بين الرعايا والملك. ثم بين الرعايا والمدينة. حالة من تقصي صيرورة التناقضات لنصل إلى أطرافه الفاعلة.

ندماء المرفأ ـ ندماء الريح . الرعايا

ندماء المرفأ. ـالعجوز. الملك. المدينة.

فى خاتمة النص خسوف حتمى للحظة التحول إلى ندماء الريح، تحول الرعايا مصطحبين معهم العجوز، الملك، المدينة بعد أن هيئوا لهم نهايات تحول كل منهم إلى ندماء للريح..

العجوز

ليست هى التاريخ بمعناه الضيق المترب، بل التاريخ النابض الذى لا يزال يستبسل من أجل نقائه وحقه فى مساءلة أحفاده ـ لها حظوة بيننا ـ نتبارى لارضاء نزواتها ـ مدينون لها بما نملك ـ ما من خصومة إلا وجاءت تغسلها بالحكمة ـ ما من سهرة إلا وكانت تاجها ونبض مراياها ـ. امرأة عجوز لأنها الأصل البدء الذى يحرض أحفاده على البحث عن المغتال فيه (الحبيب) هذا الذى «جاء شهماً» «عندما أحضروا جثمانه راعها أن يبلغ السفك إلى هذا الحد» «من قتله» «أومأوا إلى الدرك الواقفين أمام الباب» «قال كلاماً أغضب الدرك القساة» «طاردوه من وحل إلى وحل يبغون قطع لسانه».

البحث عنه بحرية الرؤيا (القنديل) وذلك بأن يفتحوا المغلق الذى لم يعتادوا فتحه (كوة فى السقف) وليس الباب الموطوء المرصوف من قبل غيرهم.

الجدير والباسل هو من ينجو من حراسها ويشعل ـ آبارها الارتوازية ـ بلدغاته الحنونة. هذه العجوز تصطدم بأفك يغتال الصوت البالغ الجسارة والمغسول بالكبرياء الذى لم يسمح له الطغاة أن يلتقى بالحبيبة العجوز وقتلوه وتصطدم أيضاً ببراءة الأحفاد الذين لم يفعلوا شيئاً أمام هذا السفك «لماذا تركتم لى مزاميركم يا أحبائى» «لكم أجنحة يا طيور الله». ثم تدخل فى محاورة أخرى مع الأحفاد الذين يكشفون عن الهوية التى دفعت بهم الى هذا التناقض معها.. كونهم رعايا مضطهدون، وبدورهم يبدأون سلْ خيط التناقضات مع الملك والمدينة.

ان احتمالات النص لا تقف عند هذا الحد، فلنا أن نعيد قراءة احتمالات هذه الفقرة باحتمال كون العجوز ـ الرمز ـ هى الثورة وفعل التغيير وتجربة التحدى التى تساءل الأحفاد عن أدوارهم تجاه ما يتعرض له أحبائها من سفك، وهى أيضاً من خيبة ندماء المرفأ أحفادها الذين يقفون أمام هذا الصراع موقف العجز والتخاذل.

عندما يصفها الرواة فى بداية النص: ألفنا منظرها البهيج... ترتقان بالصلاة حشرجات قوم شاردين فى الزنازن يحفرون أنفاقاً لانهائية، قوم ممسوسين بالهدم يقتفون مجرى دم ذبيح وبمعاولهم الصقيلة يكسرون الفصول ارباً ارباً.

٢ ـ الأحفاد ـ الرعايا: يخضع هذا الطرف لاشكالية المراوحة بين موقف منادمة المرفأ والحلم بمنادمة الريح عبر تضاداته مع الطرف الآخر (العجوز ـ الملك ـ المدينة) فهو المهيأ لفاعلية التغير الذى تتحقق بعد أن يبوح لنا (أو نبوح معاً) عن ما يتعرض له من مصادرة وعسف لا حد له.

فالعجوز تجلب لهم «من البئر أسلافاً بلون الطحين ينفضون الغبار عن عباءاتهم المهيبة وكتبهم المهيبة» ليروهم «لم يمتشقوا سيوفهم الشوكية كما كنا نتخيل وانما لحى حادة كالموسى». «هكذا يحتشدون على الأرصفة يقرأون الأمجاد» هذه العلاقة تدفعهم لرفض هذا الزيف «قلنا كفى» وكشف ما يحدث «قلنا كفى وقرأنا كتب الاحتلال وأيام المجاعة والجواسيس» لتراهم العجوز «أحفادى يمضون صاغرين إلى المنفى» ولتصرخ بهم «استديروا لأرى جباهكم الشامخة».

والملك يرغمهم «مشينا أرتالاً نضمد موتانا أولئك الذين أرسلتهم إلى الحروب والمجازر والانتفاضات» «تشك سيفك فى جراحنا» «سممت بحارنا بخميرة طغيانك» «هادنت رعبنا» وكلما حاولوا صد هذا الطغيان أرداهم بحرابه «كلما أطلقنا نوارسنا أرديتهم بحرابك».

إن تناقض الأحفاد مع رمز السلطة تناقض أزلى «الملك والرعية هكذا أبداً مشاعر مستترة، نزال أزلى، تاريخ مزور».

هذا هو المستوى الأول الذى يتعرض له الكتاب فى الافصاح عن محنة الرعايا الذين يتعرضون لبطش «الملك» ولواقع «المدينة المنهوبة». ولكن ماذا عن المستوى الثانى الذى يبرز جماليات هذه التناقضات عندما نرى الوجه الآخر للعملة ونصغى لبوح الملك ولطبيعة النهب الذى تتعرض له المدينة عندما تبدأ فى مساءلة الرعايا هى والملك.

كأنما أمين صالح يتوسط هذا الحشد وفى يديه عدسة تعكس هذه الأشعة نحو مصدرها تارة ونحو الآخر تارة، مشعلاً المشهد بالفوضى المتبادلة والتفاصيل التى تضيىء كل عنصر داخلياً وخارجياً، فنرى الملك طاغياً وطفلاً يتضرع، والمدينة مباركة وملعونة، اضافة إلى حوارات الأحفاد والأسلاف، الرعايا والحاكم.

٣ ـ الملك: «حلمت أني ملك ولم اصحو بعد» «مهموم لا اهنأ بالمسرات» «مملكتي لا تساوي شيئاً في نظر امرأة معدومة» «لكنني وحيد» «طويت الاقاليم كطفل» «ليتني التقي بثائر يكرهني» نتلمس في هذه المشاهد حالة الانكسار التي يجنيها الملك من بطشه فهو ضحية ايضاً لهذه السلطه التي تشوه أداتها دائماً لتكون طوع فتكها، لذا نراه «الملك الذى لا يفنى ابداً» «جندك يا مليكنا الفاخر لم يدعوا داراً إلا وعاثوا فيها» «سيد المحاريث» «ساومتنا كتاجر خبير»

من خلال محاورته للرعايا وانتقال الصور الفنيه لتضىء لنا أدواره المتنافره بين الخارج السلطه والداخل الذات، نتيقن من شمولية هذا التناقض الذي يؤججه امين صالح دون تميز اذ يعطى لعناصره حرية البوح في تقصيه لطبيعتها.

«أكراماً لي اين اجد حلماً عذباً يشبه روحي العذبه» «إذاك سقطت على ركبتي اتضور حزنا» وامعاناً فيما يعانيه الملك من مذله نراه يفتقد ايضاً لذة العصيان والتخريب والتمرد فنراه يتمنى «ليتني ألتقى ذات صباح بثائر يكرهني ومعاً نخطط لقصف قصرى بالمنجنيق» «اعرف ان اقود الثورة ضدي» .. لكنني وحيد».

٤ ـ المدينة: التي يفتش فيها الرعايا عن «ملاذ لين لا يطعن ظهورنا المنهكة بالسلاسل» المليئة «بمراقد شبقية تلهب أكمامنا بالضرائب والملاريا» «ما حسبناه فيئاً كان محض انقاض». تفاصيل كثيرة تعرى طبيعة المدينة الاولى (الملعونه) ولكن عبر كشف لمسببات هذه اللعنة والقسوة التي تباغت بها رعاياها «ذلك ان العقبان الأبابيل» هذه الجوارح التي تموهت في صفات «ابابيل» اي ما يأتي لنصرة الطرف المغلوب على أمره جاءت

«كانت تحوم في الاعالي ترمينا بقوافل غزو تأتينا من رأس الرجاء الصالح حتى مضيق هرمز تسلب بهاراتنا وزيتنا الاسود ولا تكتفي بهذا الغزو، لكن لضمان استمراريته تقيد الخطوة الرافضه «تفك دودة القز ضواحينا وتخيط أصابعنا شرنقة شرنقة».

تنزلق مشاهد الحلم لتومىء بحالة المدينة آلتي تتعرض لهذا النهب، التي تتذرع بقابلية رعاياها لفك هذا الأسر لينفلت نداء البحارة (الرعايا الذين تحولوا الى بحارة كتهيئه هامه لبدء فعل الابحار والتمهيد له بهذا الخسوف العظيم) «كفى يا مدينة الاسلاب، يامدينتنا، كان ينبغي لشفرة الرؤيا ان تدمر عينيك، لكنك آثرت تجاهل نداء اتنا . . نحن البحارة الاوفياء. زحزحي يا قرة العين أضلاعك قليلاً وأنحنى علينا.»

بعد أن نرى صراعاً مريراً يخوضه كل طرف ضد الآخر وضد ذاته في آن، وفي هذا يكمن عمق التناول الذي لم يغفل دوافع كل موقف على حده، تبدأ الخاتمة. ندماء المرفأ يتحينون لحظة القرار والتحول الذي لن يتحقق بدون أعادة صياغة تناقضاتنا مع أطراف لاغنى لنا عنهم.

شيء :

للعجوز ←«موتاً جميلاً»، هو الموت الذى لا قتل فيه، موت حي نبدأ فيه باعادة اكتشاف الجانب المشرق والحى في هذا العفن المتكدس الميت «دونك تضيع اشرعتنا» فهي الرؤيا الجديدة التي لابد منها والتي تنهض بعد تفصدها من موتها الجميل.

للملك ←«ذبحاً جميلاً»، هو القتل الذى بتحققه يتحقق فعل التحرر «دونك ترتبك الجهات» هذا الذبح هو النهاية الوحيدة لطغيانه المدمر.

للمدينة ←«انهياراً جميلاً»، هو الخراب المؤسس «دونك لن يكون لابحارنا معنى» فلن تتحول المدينة لمنادمة الريح قبل ان تعصف بها رياح التغير وتبنى من انقاضها مدينة تستحق كل هذه الرؤى الجديده والرعايا المبحرين بحرية الريح.

ويتوسل البحارة لربانهم العظيم «هات صاريتك في جباهنا» فهم المراكب التي ستبحر، ويطلبون منه أن يمهلهم قليلاً لأن لهم خارج المرفأ. عجوز مبجلة، ملك ظالم، ومدينة ترثى نفسها.

هذه اللقطة بالرغم من كثافتها الزمنية إلا أنها امتدت في تشظ هائل للحظة متوترة بين المرفأ والريح» لحظة هى بحاجة إلى هبوب عظيم وكارثة و خسوف «ليخلع العالم، هذا المساء، تضاريسه ويتشظى دونها جلبة» الرعايا يتشبثون بطرف التناقض الملك «حضورك حضور قاتل، غيابك غياب قاتل، إذاً عجل بالقدوم يا تاج بؤسنا «والمدينة» يامدينة الاسلاب هلمي إلينا نعصمك بجبالنا «والعجوز» ياجدتنا، ياربيبة السرو، انتظرناك طويلا إنه التشبث بمكونات لايمكن أن تبحر دونها الأحفاد ـ الرعايا ـ قبل أن تنفذ ما هيأت لهم وذلك في فعل الأبحار ـ التغيير ـ، والنص يتأسس على كيفية بلوغ هذه الاشكالية والبدء من أنقاضها مرة أخرى «حين يتشظى العالم» إن استمرارية هذا التناقض هو سر التحول الذى سيأتلق في كل معادلة من معادلات الخلق، هو الذي سيبدأ من الخسوف مرة أخرى وينتهي عنده. ليبدأ.

ندماء المرفأ

نصوص تبحث في اشكالية الصراع وتعدده بين مايقع على رموزها ـ نوابض النص. من هتك الآخر وبين الحلم ـ رواة يتخذون من هذا العبء باباً للنفاذ إلى شأن كل واحد منهم، وهذه طريقة أخرى يمعن أمين صالح في كشف النقائض من خلالها، فهو لايقابلهم مثلما حدث في «الخسوف» بحيث ننتقل من عنصر

إلى آخر، ولا يدور معهم على مائدة الوطن مثلما سيفعل في «نزهة الطوائف، لكنه يدعهم ينبثقون فجأة واحداً تلو الآخر ليسفحوا المحنة ويهللوا لحلم يفرّ من بين أيديهم، ويواصلون البحث عن هذا الحلم المشترك الذى يتراءى لهم بصور مختلفة، وفي كل مرة يأخذهم التوق الى حتف يعرفون انه الغدية التي لابد منها لتحقق الحلم.

ندماء المرفأ رواة يأخذوننا إلى ذواتهم ويظهرون لنا ما تعرضوا له لكي نلمس بأرواحنا ونتحسس بأجسادنا ما يحدث، هم من يعلق الحكمة على أوتاده لوطن مثقل بالنحيب ملطخ بالهزائم، وطن القيد والتعب، التارك لهم جنازة الاشلاء وارث من المظالم بعد ان عاث فيه السائحون والبغايا ورموز البغى، هم من يحتدم بنشيد البحر ورنين الغبار.

بين كل هذا يجلس العامرون بموهبة الاختزال البارعون في النسيان ليؤرجحوا في احداقهم فوانيس السهر ويحلموا الحلم الفاخر الذي لم يحلموا به بعد. هذا الحلم الذي احتسوا رؤاه عندما أحتموا بمجد البحر.. جسر الخليقة ومنبع الينابيع، عندما أقسموا ان يرصعوا مناراته بسبائب أفراس مجنحة ويشعلوا أشرعة اللؤلؤ عرساً اباحياً لايدعى إليه إلا الموبوء بالحنين وأوتار الغربة، هكذا، كل ليلة بلا يأس أو ضجر.

كل هذا من أجل الحلم الذى غادرهم سريعاً وقبل أن يمجدوا حضوره، ذلك الحلم «الذي رش أنداء اللذة» في ذواتهم ومضى تاركاً لهم رائحته الأهلية التي أودت بهم عندما تعقبوا الواحد تلو الآخر نبوءة المغامرة حين «انتفض ضوء الزبد في صدورنا وارتعش الماء بين أهداب الليل».

يزاول أمين صالح، بمسبار موهبته، كشف ما يخضعون له من شدٍّ وجذب بين الواقع المفترس والحلم الحاني عبر التحدي «كل ليلة» بالرغم من يقينهم بأن هذه الرؤى، الومضات الليلية «حباحب الليل» التي يبعثونها لتقايض الجهات (الواقع بتناقضاته) «ستغرق في المرايا» ولن تعود إلا «حين نرسل قططاً مقنعة تضيع في نسرين الأفق وتأتينا بالاقنعة وحدها، زائرات غريبات لاتقرأ وجوهناً لن تعود رؤاهم إلا بالمزيد في المراوغة والتحايل (الاقنعة) على هذا الواقع الذي يمتحن قدرتهم على معاودة التحدي.

لا يكتفي الكاتب بما نراه بل يستل ما هو اشد بطشاً:

الرواة ـ ندماء المرفأ ـ يتعقبون المرأة ـ الرجل ليعرفوا إن كان الحلم الذي يحلموا به هو الحلم المشترك ذاته الذي لم يحلموا به بعد..

المرأة والرجل، هما أصل الندماء اللذين بألتقائهما معاً ـ في الموت ـ ينطلق شرر النداء. هما البدء الذي يوقظ حرقة التجلي فينا حين يسرد كل منهما ارتعاشة المرير. دون هذا الالتقاء لن يتحقق للندماء فعل التحول من المرفأ الى الريح وتحقق الحلم المشترك، ولكنه لقاءاً مع الموت ايضاً فدية التحول والتغيير الذي لابد منه لمواجهة عسف الآخرين.

يتحول الرجل في نص المرأة الى الحلم المرتقب، و تتحول المرأة في نص الرجل الى الحلم الذى يبحث عنه، في بلورة نصيه لأهمية كل دور على حدة واكتمال فعاليته بالتقائه مع الآخر..

١ ـ المرأة: سيدة الصدفة/ عاشقة الذاكرة/ تمطر شهباً واخزاناً لا تحصى/ تدخل وتخرج من أحلامها الصغيرة محملة بثمار الجنه.. ولكن عندما أجتاحها الحلم المشترك استسلمت له كلياً وزرعت النافذه لتكون قنديلاً يستدرج خطوات عاشق السفر إلى قلبها وعندئذ تتنهد «آه لو تخترقني الاجنحة لاشبك المسافة بالمسافة وأصل الى فردوسه او جحيمه».

يتقد الرواة وهم يهدهدون أحزانها «هذي اصابعنا وسادة لنومك» آملين ان «تمسح أحجار النوم قباب الذاكرة» هذه الذاكرة التي تعصف بقسوة الواقع «المدن التي خربتها الدسائس والحروب الاهلية» وليس لديها

غير نقاء البدء والحلم به «فتنبجس البراءة الأكثر نقاء أو الاثم الاعظم، ذلك الذي يصب في نبع الخليقة».
انها تنتظر عاماً مثل «هاوية تنتظر حجراً ماكراً» حتى «نضب زيت الماء «وشاخ القميص في يديها» تنتظر:

الحبيب ـ الحلم الذي لايوصف، فهو لحظة الفعل، لحظة التحرر من ذات الحلم عندما يتحقق عبر اللقاء معه «كيف اصف قناعاً» قناعاً لانه الذريعة التي تتحايل بها على قسوة هذا الواقع وبطشه. «ضوءاً يطوق مسراه نثار عواصم رصاصية، ترشقه بالخيانة» لأنها عواصم رصاصية ترشق هذا الحلم الذي يقف في الطرف الآخر متحدياً لها بالخيانة.

الفعل/ الحبيب/ الحلم/ ما يأتي من مذبح المدى/ من تلتقي معه في لهيب الحصار كل هذا وما يتعدد من حولها، يشكل الحلم المشترك الذي تبتهل لهم (الرواة ـ ندماء المرفأ) إن وجدوه (الفعل المكمل لفعلها) أن يطلبوا منه:
«أن يدخل حلمه ليراني جميلة كما يشتهى» فبقدر تواجده في حلمها تحتل هي نصف حلمه الآخر.

مع تدفق المشاهد التي ترتقب فيها المرأة تحقق الحلم نراها في ليلة تعصف برتابة الانتظار لتختار طريقة التحول. مرة اخرى يتصاعد التواتر لتتحقق فدية الحلم إذ تفتدى المرأة نفسها بانتشاء سافحة جسدها كي تفترسها لبوءات هبطت سلالم الغابة واحتشدت أمام نافذتها. السفك هنا مؤلم، ولابد منه . . فليأت اذن برغبة هذه الأسيرة ويخلصها من عذابات الاتقاد «فوحده القادر ان يخلص روحي من الأسر» ولما لم يحضر الحلم ـ الحبيب، جاء الموت الشفيع.
الرجل: توأم الحجارة، توأم الفعل لشعورة بالتوحد والفرادة، وثمة غيمة وحيدة تلامس جبينه المكلل بالاسئلة. انه المخلوق الرجيم الذى سلبت منه جذوره وساحات طفولته، رضيع الجبل ورفيق العقارب.
ومثلما تناغم في حلم المرأة، نراها تتناغم في حلمه، ويمضي باحثاً عنها «سألتهن اذا كنّ قد شممن فيّ عذوبة كعذوبة جسد انثوى عابق بالنرجس. أو لم تقنص أحداقكن الذكيه ظل امراة بلا اسم تفتح اقفال الرمل باظافر عاصفة مجنونة» بالرغم من خوارقه التي تؤججها المشاهد إلا انه ضعيفاً وغير قادر على المواجهة دونها، لذا نراه في حمى البحث عن نصفه ليتحقق حلمه فهى جوهرة الحصاد والفتح الأعظم.

عندما التقيا كان ذلك «في حقل الفزاعات» ورمز الفزاعات هنا ينبىء عن طقس اللقاء الملىء باشكال المصادرة والحصار لحرية الطيور في عناق الحصاد. الصدّ يشعله هذا الرمز العابر الشديد الدلالة عن واقعهم.
هذا اللقاء الذي تخلق منه جنيناً أشعل النهر حضور الفعل ـ «عندما خضنا في الماء التهبت افخاذنا. كان الماء يحترق». إنه ثمرة ـ جنون الحلم التي ألهبت هذا الواقع المتفرس. مثلما اختفى عنها تختفي عنه لتتأجج جدلية التناوب والبحث تحت ظلال الحلم المشترك، ومواجهة ما يتعرض له كل منهما من أجل تحققه ونقائه.

«أمتدحت المرضعات الجبليات. تلك كانت خطيئتي».
والمرضعات الجبليات هنا تكثيف لا يوصف لحضن واسع (الرؤيا ـ الحلم) منه يرضع تأملاته ومدائحه ومن خلاله يعلن رفضه لما يحدث من هزائم وحصار وتيجان متواطئه تتباهى بالخيانات، ولأجل هذا الحضن يسرح الشعب «نسرح في المضائق نضمد الوقيعه بلبن الشهيد» أنه رضيع الجبل، رضيع الجباه الشامخه الذى تنبأ له الرواة بالموت حين صارحوه: «الخبل يترصدك بسهمه في حومة التأمل»
صاغوا له النبؤة في شكل حكاية تضمنت المعنى كله الذى استبق ما سيحدث له، والتي أراد أمين صالح أن يضللنا حين أعلن على لسانهم: «لم يفهم أحد مغزى الحكاية ربما لانها بلا مغزى، الا تخبرنا عن حكايتك التي لامعنى لها».

هذا التحفيز يدفعنا لاستقراء المشهد اكثر:

هبط طائر بشرى (انسان حر) تتبعه غرانق تمحو أثاره (طيور مائيه تتبعه مثل الماء تمحو خطورة الخطو) دخل منجم القصدير (الخديعة/ الواقع) بعد أن ذرف دمعتين (كشف للمحنة التي اعترته وهو يكتشف مايحدث ويكشف عنه) وبعد ساعه نال الكل عقاب الجرأة فتحولت الغرانق (أتباعه) الى تماثيل وهو الى كركدن ينقرض بطيئاً.

مثلما حدث في نص المرأه، تحقق فعل التحدي هنا وتحققت النبوءة: «طاردني السياف وكنت في سرداب معطفه أصيخ الى المحنة واصنع من الفخار اطفالاً ولكن متى واين حدث هذا التحول، «حدث في زوبعة الفصول» «في عراك الطريق والقتلى يجرون جثثهم على قصب الشوارع» «العربات تسحبها خيول شاحبة كانت ـ بعد اعلان الهدنه ـ حبلى بالمزامير» كان ذلك في «قارعة الاسلحة» في انقلاب الحجارة.

في هذا العصيان ينهض برؤاه التي يفتديها بمقتله، بعد أن نشهد محاورة التحديات والسياف «الذى زجره» «ونفث في عينه كراهيته المدخرة» عندما هيأ السياف للندم إن أجاب على أسئلته «ان اجبت على اسئلتي ستندم وتلثم عنقي المجتز»

ليبدأ هكذا «لماذا يرسل الرمل الرحيم سرطان ليلدغ عيني؟

لماذا تهيء لي العذراء الشبقة سرير العفة؟

لماذا يرصد ثوار الكلام اخطائي؟

كل هذه المساءلات التي اجترح عذاباتها وفتح نوافذ قلبه بالبوح عن ما تعرض له، دفعت جلاده الى الشفقة «بكى السياف» لشفيف انديا‌حها. بعدها نرتاد أجمل المشاهد عذوبة وأشدها سفكاً عندما تتحرك العربة مبتعده بجزية الحلم (رأسه المفصول) يجرها جواد شاحب فيها يطلق سائق العربة من مزماره لحناً شجياً.

مرضعات المأساة

يبذل أمين صالح أنيناً آخر لندمائه الذين ـ معاً وبصوت واحد يسمعهم ـ يتحاورون مع مرضعات المأساة اللواتي يقتفون آثارهن بأصداغهم الملتهبه «إن كنا نمعن في التيه فلأننا خسرنا الدالية والحضن الوارف» لذا صاروا أشباحاً «مائيه لاتتقن الأبتسام» إذ «لم يعد مانفرح لأجله في هذه العفونة المدججة بالخيانات حيث تحيط بنا الأحابيل كالأساور»

يواصل الرواة اجتراحهم «لمرضعات المأساة» كل عاصمة توسم جباهنا بأبر وحشية «حين اطبقت الامم اجفانها» عرفوا في هذا الحصار المدجج «ان الدم يغرى» وابصروا المطر الخاشع بين أذرعهن، لذا يتوسل الندماء ـ الرواة لهن ان يقتربن قليلاً ويغمرن انامله‍ن الشفيفة في ماء عيونهم (رؤاهم) ليمتحن عمق آبارها.

مرضعات المأساة هنا تكثيف آخر لينابيع الواقع الذي يقف معهم ويؤجج أدوار الندماء الطامحة للتغير، بأسراج كل هذه المآسي لهم والكشف عنها وهذا مانسمعه عندما نصيغي لأنين المرضعات وهن يكاشفن الندماء:

«من لنا في هذا العراء الابكم غير طعم بكائكم يا رُضع المنافي» فهن اللائي «يطلقن النشيد تلو النشيد ويحترفن الانتظار والغياب، ولكنهم يفترشن رؤاهن بسبر غور عتمة الواقع «من حافة الكهف، الكهف الابعد غوراً والاكثر ظلمه» ليرمين «باقات المأساة من أرخبيل الافواه» ويتلون حكايات الانين .. هذه النماذج القتاليه التي تستهدف تحريض الندماء لفعل الأجتياح، فيبدأن الحديث عن «النزوح المقدس لحشود يضيء

دربها الليل» هذه الانتفاضة التي تسرى بنزوحها في درب صعب مضاء بصعوبته التي سيكتشفون من عتمتها (الليل) مفاتيح الرحيل وتحقيق النصر.

«عن المد البازغ من حلمة صبية تسوق الحجارة جنوباً» شكلاً آخر لتحدى الاحتلال فى الجنوب ينبلج من فعل صبية تقود أداة التحدى (الحجارة) وتهيء بجسدها هذا المد البازغ.

«عن المعارك النبيلة ودناءة الولاة» «عن مقبض اللهب»، «فحولة اللغة» صوجان التعب»، اشكالاً اخرى لمقارعة هذا الواقع بالخارق الذى يخرق رتابته وسكونه، بالكتابة التى تقبض اللهب بفحولة اللغة لتنال صوجان التعب.

بعد هذا يبدأن في تهيئة الندماء لطعنة الحلم «من لنا فى هذى الرؤيا المعتمة غير نجمة انقاضكم العاجية (ضوء الخراب الذى سيحدثه تحولهم وفعلهم فى هذا المرفأ) تهيئه تجعلنا نتيقن من متعة هذه الطعنه بعد هذا التصدعّ المضني الذى اطلق نداءه.

طعنة الحلم:

يتحقق فعل مصاهرة الندماء لهذا الطقس الجذل بحضور «أرامل الضوء» الوميض الذى تراءى لهم من طعنة الحلم للعاشقة التى تعقبوها وهي فى يقظة الجذور من تلك الشرفة العالية. المرأه هنا رمز شفيف لحضور الأصل الذي يتقبل طعنه الحلم، أمرأة عادية»، «فقيرة المواهب»، لكن انظروا الى ممالكها تلك المالك الزاخرة بالسهر» الزاخرة بمساءلة ماحولها وتوبيخ «زنابر اللج» هذه اللسعات التى تتعرض لها وهى مقبلة تفتح للخطيئة (التمرد) صدرها. هى المرأة ذاتها التى تعرضت لافتراس اللبؤات نراها فى مشهد الحلم هذا عندما، يأتيها الحلم «الذى يهز نفير الغزو الاعظم» يتسلل خفية مع ماسلب ويباغت النوم الذى يحرس أسلابه التى انتزعها من مصادرة الآخرين لحقها، كل ذلك فى تشوف يختزل مكنونات القهر النفسي والجنسي الذى تخضع له «رائحة فرج أملاح ذاكره، نيران أدوار»

ننتقل الى مشهد مآدب الامراء والزنجيات اللائي يرقصن عاريات على امشاط الرغبة لامراء يجسون الاوثان ويسألون عن دروب المجد «هذا الانتقال من حالة الحرمان الاولى التى يضيء الحلم مكابدتها، الى الواقع الذى يلغي تحقق الارتواء والانتشاء لها فى حين يسفحه بفجور لمن يتزعم قبضة السلطة، يؤجج التنافر الذى يلهم بقية المشاهد، يدفع الندماء لتأجيل حلمهم الفاخر، «ليعسكروا فى الموقد الحامض للحلم الغازي ذاته.

غزو الحلم يبدأ، لنسمعهم «لاتوقظوا العاشقة التى سوف تموت فى نومها كأميرة» طعنة الحلم أجمل «أفسحوا الطريق لمداهمات الضوء»

«العاشقة تحبل وتموت في آن واحد» لأن رؤى الحلم ستتحقق من خلال انقاضها، موتها. هكذا ستأتي الولادة والموت في آن. ليروا ـ الندماء ـ النضارة والهداية التي ستخلقها طعنة الحلم في جسد المرأة العاشقة له ويختبروا هداية الدرب ايضاً. لذا يعلنون بصوت واحد لوميض الحلم:

اخيراً نصاهر الطقس الجذل: حضور أرامل الضوء.

رفيق المحنة

هي الكلمة المؤجلة التي لابد أن نقولها له (نحن ندماء المرفأ) بينما يموت، كأنما يؤجل أمين صالح هذا

الكلام لنبوح به بعد رؤيتنا لوحدة المنتهى الذي مضت إليه رموزه:
لبؤات تفترس نشوة أمرأة في شفاعة الضحية.
رأس تتدحرج في عربة تتحرك مبتعدة.

أمرأة ورجل التقيا في «حومة الجرح»، وممحاة الذاكرة تبلعهما دونما احتفال. هكذا، ببساطة الملهاة، يسرج أمين صالح حقيقة موت من هذا النوع ونهايته التي تتعرض لبشاعة النسيان، موت لسلالة الظمأ لمن يزين قبح المساء بجمال المساء، لمن لم يكن باسلاً ولا رعديداً، للجاهل البريء الذى يخلص الطرائد من فخاخ القنص وينتظر شبح العدالة. تنهمر بعد ذلك مصارحة الندماء له «جئنا لنقول لك الكلمة المؤجلة» «اي ثناء لن يكون كافياً» هو الصديق الغائب الذى أحبوه، من رافق المحنة.
هذا الذي ترصده الندماء طويلاً «وعند حانت لحظة موته» جاءوا إليه.
هو الرجل ذاته الذى تعرض لسفك السياف عندما امتدح المرضعات الجبليات.

«كنت تطوى الحقول بيدك الذاهله مخلفاً وراءك عويل الطواحين، في حومة الجرح قابلت التي لا أسم لها»
هو «الصديق الذي لم نختلط به» لكنهم عرفوا» لون عذابه في أسمال الهجرة عندما رافقوا محنته.

«قليل الكلام، كثير الصمت هذا أنت». «دخلت المحنة وجئت العالم مقتحماً وحوشة». بعد ذلك، لابد أن يحدث التحول، مايهز ما خلفته المشاهد من روع، هكذا يحل مشهد:

٧ ـ دم الطريق:

لنعرف حرية الزلزلة الكبرى وانقلاب الجزر والكارثة ومجرى الأوبئة ووعد الخراب. دم الطريق مشهد لاتهدأ فيه التداعيات، ما أن تحدق الكارثة بغرف المهرجان (الواقع الذى يأخذ شكل المهرجان) حتى نلمح وطناً يعدو خائضاً دم الطريق هذا العصف الذى مهدت له الندماء لتعيد صياغة واقعها وتبتكر اشرعتها من انقاضه التي ستبحر فيها. دم الطريق الذي فيه تتحقق رؤيا الوردة لنتساءل: «كم أغتصاباً ينبغي ان تمتحنه الارض حتى تتدافع هكذا مذعورة كالطريدة في جؤجؤ الفتك: حتى تحتشد الاعمدة هكذا في نصل الحربة؛

في البدء نشهد جنازة لكل ما من شأنه أن يقف في وجه الندماء ويعطل الطريق من «قباب الرخام، ثرثرة المنابر، ثوار الفنادق، الحصون الكلسية، القادة، الدعاة، المدينة التي لا تحلم.»
لنصل إلى: فاتحة الانهيار: عتال يأكل لحماً بشرياً: أن تبلغ بنا الشراسة، التي خلقها هذا الواقع وحملنا اثقالها (عتال)، هذا الحد الذى ناكل فيه لحماً بشرياً. لنبدأ فاتحة الانهيار لهذا العالم الباطش.
خاتمة الانهيار: نزوح جماعي نحو البحر.
تتمثل هنا حالة العصيان وتحقق التحول لندماء المرفأ، بعد الزلزلة الكبرى، عندما ينزحوا الى حلم البحر ليناموا الريح. عندئذ تصطفق:

٨ ـ الاشرعة التي تمضي مع المرافىء:

هذا النزوح الجماعي نحو البحر، للندماء، والمرفأ ايضاً الذي عليه ان يغتسل من عبء الارض، ووهم الخلاص والأمان الذي يعتريه، ولادة هذا النزوح ـ في فم الموجة ـ مشروطة بالوصول الى قلب الحلم المشترك. لما تشكله (الموجة) من دلالة على طبيعة التحول والتغيير الثوري.

«لكن لن يمنحنا كل هذا الشرف، كل هذا الزهو، الا في قلب الحلم الاكبر، الحلم المشترك الذى سنحلم به معاً . . عندما نولد في فم الموجة»

البحر لن يمنحهم، لذا لا يتنازل أمين صالح عن غرور أشراقة البحر فيرمينا بهتف الذات: ذات البحر التي تطوحنا بحالات مختلفة له، والذي يستقبل ابناءه الندماء قائلاً: «لكم غبطة الماء يا أبناء السفر» بعد ان نتعرف على كل حالة يرتسم موقف ما أبعاداً يفجّر دلاليه للبحر تجاه مايحدث:

١ ـ البحر بتناسخاته المبهرة هو الذات والآخر معاً، البحر هنا يوحد النقائض «هره تستحيل طفلة ملائكية»، «انسان يستحيل صقراً».

٢ ـ «البحر باذرعه الحرشفية ذات البراثن الداجنة (المخالب الأليفة) تلتقط الثريات» (الضوء المنهوب) من المخازن المائية. هنا ينتزع البحر ما نهب منه.

٣ ـ «البحر بغضبه وتشنجاته» يوجه مجانقه» لتدك اسطح البلديات حيث يجتمع الوجها بعد منتصف الليل للتآمر ضد الشعب».

٤ ـ «البحر الوارق دعة وحناناً» يلاطف أشرعة الندماء ويغسل صواريهم بالملح ويطرى خصوبة أصابعهم.

نهاية مفتوحة لمحتمل التحولات التي انبثقت عندما تقصى ندماء المرفأ حالات العناصر وهيئوا لتحقق هذا الحلم المشترك الذي لن يبلغ مداه حتى يولدوا في فم الموجة لتبدأ كوكبة اخرى من الاشكاليات التي سترافق هذا التوتر بين الحلم والابحار، الرؤيا والفعل الغامر.

هكذا نبلغ أسر التحول الذى رصّ له أمين صالح فحم اندلاعه من حولنا، وحث الوميض الشجي النابع من خلائقه أن يوقده بشرر النداء حتى تيقظت جذوته وبلغنا أوار حلم ندماء المرفأ وهم يتألقون ندماءاً للريح في حنو البحر الواسع.

الدليل:

نص شديد الايجاز لحالة ما، يراهن عليها الكاتب لتستل منا وعي اللحظة التى علينا استيعابها قبل الولوج فى تشخيص آخر لا يقل فذاذة عما أتقد. لذا جاء خارج طقس النصوص إلى حد ما، ويقترب فى تناوله لطبيعة الأشياء من مجموعة «العناصر» التى سبقت هذه النصوص.

شفافية اللغة في «الدليل» تبدأ من اثارة حنين الأصوات المبهجة «التى تجلجل فى سكون القرميد» إلى أصلها «الأفواه التى لفظتها بلا مبالاة» فى فجر ندي حتى تحولت إلى «همهمات تحن إلى الانتساب» غير أن الأفواه قد نبذتها منذ أعوام لذلك نراها «تطفو فى فراغ الحجر إلى أن تخر ميته» مفتاح النص هو هذا الاغتراب الذى يبدأ من أوله، وما الغيمة إلا دليل يرشدنا إليه، ونحن نتعقب فضولها بفضولنا الأزلي.

فعل الاغتراب هنا يشمل مدلولات عديدة يحتملها النص تمس الذات والأشياء من حولها معاً. تبدأ المشاهد فى تقليب طبيعة هذا الواقع الشرس: اغتراب الأصوات المنبوذة فى فضاء الحجر/ نهار مترع بالبرد/ نفير الصيادين يطارد الفرائس من دغل إلى دغل ومن كمين إلى كمين/ غابة تثب فى طيش الهداهد/ ورثة الأشجار/ أهالى يتدافعون مشمرين عن سواعد النهب/ أخشاب مثقوبة برصاص صيادين/ مهرة ودماء حارة لفرائس تخبىء رعبها ولهاثها بعيداً عن زفير الطلقات.

الجميع فى غابة/ الواقع لاه بهذا البطش.

والغيمة (الماء ـ الطريق) تطرق باباً ولا أحد يفتح.

الغرفة خالية «بأشيائها الميتة مسدلة الغبار على عارها» «الآجر يفترس أطرافها» حتى النوافذ (الرؤيا) لم تعد نوافذ بل «محض فجوات تطل على فضاء أسود آهل بزواحف سوداء».

أمام كل هذا الواقع المعتم الذى يضبب البصيرة، لا نرى غير: بكاء حلم، صراخ حيوان ليلي (كائن يسهر) وبقايا ماض يلتهم ذاكرته فى صخب أخرس (ضجيج اللا فعل، العاجز عن التغيير) ونحن ماذا سنفعل، هل نحن من سيذرف المأساة؟.

نعم، نحن النعامة (ومن يتفرج على المأساة ويدفن رأسه فى الرمل لخطورة ما يراه)

«فى هاوية المرآة تذرف النعامة مأساتها.

وماذا سيحدث لنا بعد ذلك: «بعد هينهة تضرم فى ريشها حمى الغابات وتنتحر عارية، باردة، مهجورة» سنضطرم بحمى الغابات (الواقع الآفك) وننتحر وحدنا.

ودليلنا الغيمة التى اقتادتنا إلى هذه الهاوية (المرآة) تهمس فى انكسار: « هنا فقدت نصف شعبى، لن أكون دليل أحد بعد الآن».

نحن هذا النصف الذى تعرض لحسرة الفقد بعد أن عجز وتخاذل أمام ظلام وبطش النصف الآخر، ولم يعصف به.

فى الدليل، يظل التناقض يحكم النص وان جاء بشكل آخر ضمن تناول ابتدع طريقاً آخر للبوح به.

غبار المدائح

نص لا بد منه ليرش ما تبقى من همس يحتفى ببوح الندماء، من مديح مؤجل ـ هو الآخر ـ لمن يستحقه بجدارة الفاعل والُمغير لهذا الطقس. مديح لظل المحارب ـ امتداده، مديح لنزهة الطوائف ـ حرية القتل، مديح للماء الناسك ـ الذي أرتاد ببراءته رؤيا الحلم.

يبدأ أمين صالح خلخلة هذا الوقت الذى يبتكر لسطوته شرائع توسس سلطته، عندما يغّلُ مدائحه:

لظل المحارب

نتعرض في هذا المشهد لتناقض يشتعل بين المحارب ـ الفتاة (المدينة) ـ الرواة والواقع، بالرغم من شفافية اللغة ومغايرتها فنياً عن لغة النصوص الأخرى إلا انها تظل مأسورة بأجواء متشابهة.

١ ـ الحبيب/ المحارب الغائب: «المدهون بالمجازفات»، «العنيف في الحب والقتال»، «الفارس الشجاع»

٢ ـ الفتاة/ الوطن/ الحلم: «وحيدة وحزينة مثل سفينة مهجورة»، «فتاة الشاطىء اللازوردي المعطر بانفاس عاصفة» تطل، من زجاج العتبات عسى أن تسمع وهج دغل متواطىء مع الخطوة الضالة»

تكثيف رمز الفتاة يضعنا في حيرة التقصي، هى «ضمير الامس»، «الغارقة في مياه الفجيعة»، «فتاه الحقل»، «تراقب من هودجها الاثير جمعاً من الادلاء المثخنين بالجوع واليأس». هى كل ذلك، لذا نراها تتعرض لكل هذا الضياع والتوق يتقاذف ما حولها وهى بانتظار (المحارب) من عاهدها «هذا ميثاق العشق احفظه جيداً» لكنه غاب طويلاً.

دائماً في النصوص نتعرض لحقيقة اكتمال دائرة الفعل بلقاء الرجل والمرأة معاً، بلقاء اطراف الفعل المحارب والوطن، المرأة الرجل والحلم . . في هذا النص انتظار الفتاة لعودة المحارب يستمد حضوره الفني والرؤيوي من حاله ترقب جماعيه لمباغتة هذا الفعل، فنرى حشداً مثخناً بالجوع واليأس في حالة من الضياع والتشرذم بين «اسلاف توغلوا في الماضي» و «اعراق اسرفوا في الاختفاء وينادون الحبيب الغائب ليدلهم على الطريق فهم يمشون «في اعياء بلا أسطرلاب ولا جمهور»، كذلك ترقب الرواة الذين يرافقون وحشة الانتظار متعقبين حزنها ويأسها البالغ «فوالله إنا حزانى من أجلك ونعرف ان سنابلنا قد ذبلت من فرط الوجد»

كل هذه المشاهد تهيئة لنا لاستكناه طبيعة تحقق الفعل، كما تعودنا أن نلمح هذا التحول في نهاية كل نص.

وأخيراً «بعد أن عبرت الفصول الاربعة بيادرنا، جاءنا نبأ مفرح»

ترتسم شاشة المشهد بتكثيف فني يجيء بعد ان ناوش النص غفلتنا بحمى الترقب، لنرى:

فارساً «يترنح متحسساً طريقة كأنه ثمل أو أعمى او ينوء بجراح لاتحصى»

ذئباً «متخماً بالفرسان التائهين»

الفتاة «ذقن عامر بالصلوات مرفوع صوب تلك القمم الشاهقة»

الظل «ظل فارس يقع فريسة ذئب يحدق في بحيرة القمر

رواة يشحذون اللحظة بنداء - لانسمع صداه - إلى الفتاة بأن تهدل عالياً كي يسمعها الفارس، فعل الافتراس يحدث ولا يحدث فهو الوقفة المتوترة بين تعثر الفارس المنهك من تجواله (حيث فقد حصانه - أداة الكشف - والمحاذى لظله - امتداده) بالرغم من مرافقة الحجر الودود له (أداة الفعل) وحفظه لميثاق العشق (يمتشق قلادة العشق التي اهدتها له» الذى يؤهله لكي «يشق بها الفيوم الرعدية» إلا انه متعثراً كالاعمى لابتعاده عنها «كأن الجهات تاهت عنه» «يتعثر محاذياً ظله»، اللقاء هو مرتكز تحقق الفعل وهو هنا يأتي لقاءاً متوتراً، نجاته مرهونه «بهديل الفتاة» لتكمل الفعل معه امام شراسه الآخر «الذئب» ننظر نحن والرواة لحظة انطلاق «الهديل» ليصله من «فتاة الرعب» ويسمعه.

بهذا الأمل نتعلق نحن والبياض الذي يغطى بقية المشهد، حيث يدعنا أمين صالح ويرحل إلى نزهة الطوائف.

٢ - نزهة الطوائف:

هنا لعبة الوطن حيث يشترك القاتل والضحية على مائدة اللعب - الحرب - و يتبادلان الادوار لغياب الحد الفاصل، غياب الوطن الواحد.

هنا سطوة الحرب التي تماهت بقوافل الطوائف المسلحة بحرية القتل.

هنا بيروت أفضح المدن التي ائتلقت فيها رماح الحرب علانية وأشهرت نهر الدم.

وكل المدن التي تتخفى بمهنة الرعب وتنسج تاريخ الفتك على نول الحكم. في هذا النص يؤجج أمين صالح رؤيا الحرب ضمن انعطافات جلية لكل من القاتل والضحية في تقابلهما الذى لا يدفع الحوار لمبادلة الاتهامات، كما يفترض ببداهة ساذجه، ولكن في سياق صلة البوح الذي يعج باضداده . هذا التقابل الازلي الذي يحتمل التبادل، والدوران أيضاً حول المحنة، ومايتقد من فعالية المصارحة.

فالتضاد في الضحية نراه أولاً:

بين ـ الطائفي الفاشي ـ وبين ـ من خلق منه سفاحاً، محمول الكولونيل ودلالته كمستعمر مستفيد مما يحدث ـ فهو يدين هذا الدور عندما يتحاور معه «اراك ايها الكولونيل تخرج من ثكنة وتدلف مستعمرة» «احدثك عن الطوائف التي تتنزه مع كلابها في حلبة المدينة ليلاً وتتراشق بالرصاص كل صباح» ولكننا نصل الى بشاعة هذه الفاشية الطائفية التي خلقها الكولونيل عبر ملهاة الحرب التي لاتنتهى «اذكر اني اغتصبت فتاة كسيحة وأحرقت جثة» «جاءت صديقتي التي التهمت ذات عشاء جانباً من ذراعها» وايضاً بساطة تعاطيه مع القتال في اللحظة التي يتحول فيها الى «الطلقة الملتهبه المليئة بالحقد دونما سبباً، وهو الذي يرتكب مهنة القتل والرعب بفعل اغواء الطوائف له: «رافقتني الى البستان. مضينا رافعين مظلة تقينا وابل الرصاص وانزوينا في ناحية شحيحة العشب. تناجينا ثم قبلتها. جاء ملاكان اخذاني الى باحة مهجورة كانت في الماضيء روضة اطفال ورويداً رويداً بدأت تزدحم بمسلحين من مختلف الطوائف وصرنا نتقاتل» انتشال الملاكان هنا للضحية من وقت الحب الى وقت للقتل كأنما يجيء بفعل حضور غيبي لامرد له، بفعل سطوة تأتيه بلا مبرر لتقذف به في أتون القتال.

شيئاً فشيئاً يبدأ التضاد الثاني للضحية يتجلى بينه وبين الذات عندما نراه:

مع ذاته المثقلة بالخطايا والتي تفتش عن مظلة لتنام، انها مضاءة بالدوى ولاشيء سواه يشعل ظلام الذات في زمن الحرب، فلا تجد مفراً من أن تأوى الى كثيب روؤف وتبكى، «عندما اكتظ جسدي بالخطايا آوين الى كثيب وبكيت».

يقاتل حتى التعب، لذا نراه القاتل والضحية في آن معاً. تتناوب الصور في خطاب الضحية لتكثيف طبيعة هذين التناقضين لها إمعاناً في تحقق مقترح مبادلة الادوار الذى نراه في بداية النص «القاتل والضحية حول المائدة يتبادلان الادوار».

القاتل:

تنحدر المشاهد ببطيء تفسح حرية المصارحة والمساءلة التي تمتشقها «الشعوب المنذورة للكوارث» وهى تخاطب المدينة «سيدة الصور» التي تلعب دور القاتل والضحية في آن. لنشهد أشكالية الصراع المتحقق ومسبباته ومآلاته.

المدينه/ القاتل:

تتعرض «الشعوب» في تناقضها الاول الى هتك المدينة لها، تلك المدينة التي انتخبوها ووهبوها النشيد والمخطوطات حتى صارت بهم «الاشهى والافخم»، وما طلبوا منها غير «الامان» ولكنها نسيت وقد نقول «خانت».

بقسوة يحاكمون المدينة، بسبب السفك «الذى انقض علينا بغتة» والارهاب الذى ترعاه «عجبنا ان تذوبي شغفاً بمحارب يهوى النزال وسلخ شفاه العذروات» يطلقون بنبوءاتهم لهذا النذير «عندما تموت البيوت سوف تترنحين هائمة بين الاضرحة .. مفقوءة العينين ولك رائحة الخجل» وهم يرفعون اخفافهم متضرعين لها أن تنفخ كي تدل الامطار الى سلالمها «بعد ان ضلوا عن الطريق الذى تحول الى طرقات» تكورت مثل القنافذ، حتى يئسوا من ضراعاتهم و «بعد قليل من اليأس» خضعوا لمناوشة «الاشباح (موتى الحروب السحيقه)، خضعوا إلى تشظي الاحزاب والطوائف من حولهم ليتحولوا الى اشكال المسوخ»، ليمضوا في «طريق حبلى بالمتاريس والاسلحة»، ليحتل الرجس كل الزوايا وتذرف «الافاريز دماء طريه لاطفال لهم طعم الفاكهة».

لكن المدينة غائبة عنهم، لذا يتوسلون لها ان ترجع إليهم «وتحرس عن كثب ضماداتهم» وتكشف هول الفجيعة عندما يفتحوا «انقاضهم كالجراح لتشهد مسرى الآفات».
ولكنها ٢ : الضحية :

عندما يستشرفون معها أسباب هذا السفك «الذى حل» حين تتداعى الصور التي تنبيء عن طبيعة الحرب كنتاج لواقع يتعرض الى تدخل بشع وغزو فاشي يعبث باشكالياته «من مهودك المخرومة سقطت بويضات الحرب وفرخت مسوخاً تجنح نحو الاغتصاب» لان مهودها مخرومة نفذ منها الغزاة ليقتسموا الاصلاب، «اينما تذهبين يحدق بك صغار الثعالب، وبين أسنانهم الشرهة يترذرذ لعاب الفتك» «من اجل بربرى متجهم الوجه، شرس الطباع اهملت واجبك نحونا» هذا الخطيب البربرى الذي وقعت ضحية لفاشيته التي مرغتها في شراسة الحرب عندما تلقت «هى القابلة» ثمرة هذه العلاقة معه «الضغينة» المدينة تتعرض لانتهاكات ومداهمات تثير حزن «الشعوب» فنسمعهم «اي نجاة لك واعاصير الابادة تداهم خصلاتك بعد كل خطوة؟»
«لا بجد لنا» قبل أن تلملم المدينة هذه الضغينة وفيالق أتباعها وترشدهم «الى أنفاق تهدىء من سعارهم».

ولصعوبة ادوارهم وعجزهم عن مواجهة ما استشرى من قتال «نزهة» الطوائف يهتفون لها «بودنا أن نطمس بقايا خطيبك البربرى كي ترجعي إلينا» يتوسلون لها ان تعود «ليتسنى لنا ان ندفن موتانا» لا يطلبون منها اكثر من ذلك لبشاعة مما تقصف من وقت الحرب من حولهم فغامت نهاية هذه المأساة. فيطلقون التحذير الأخير لها: «ويل لك ان تأخرت»
هكذا.. يقابلنا امين صالح، نحن الضحية والقاتل، على مائدة النص، ويذيل مقترح مبادلة الادوار لادوار تحتمل هذا الفعل بماتكتنز به من أفق الدلالة.
اشكالية أخرى يدعها مفتوحة ولتواصل لعبتها حين يبلغها الضجر.

للماء الناسك

صاح الشهيد: قطرة ماء من أجل هذا الرضيع.
يجيئك السهم الحي يالرضيع المخلوق بلا ذاكرة. بدقة وأحكام: في النحر الاخضر المتغرغر بحليب كلسي.
خداع أمين صالح في هذا النص لا يصل به الى تضليل القاريء فحسب، بل تضليل نصه ايضاً. إذ لا يكتفي بالغاء مفاتيحه أو تعددها والتي تخبط العبارات بعضها ببعض، كما اعتاد ان يفعل، انما يؤكد، بيقين يخدع من لا يقتفي خطو النص، بأن الرضيع هو الرمز الذى لا يرمز لشيء ويعلن للجميع «انى محبرة اليأس وان حديثى حديث حالم».. هذه الخدعه التي تتطابق مع حقيقتها ولكنها تضلل، لاول وهلة، من يقرأ بغفلة من لا يحتذر.
الاغتيال جاء للرضيع من أجل قطرة ماء ناسك، أعتزل هذا السفك الذى تلمسنا تجلياته في كل النصوص وكيف تنامت مواجهات مختلفة وتحديات كان الاغتيال يضع حداً لرموزها الفاعله.

الرضيع هنا محور رئيسي يثقب كل النصوص عندما يكون الجذوة التي توقد شرر التحول للندماء: الحلم، طفولة البدء، طراوة المهد، حرية الخلق، براءة الدم الاول، الذى يقبل بلا شائبة، ضيف السرير، وردة الرؤيا يتعاطى امين صالح مع كل هذه التبدلات والتلاوين التي تثريها دلالات المشاهد ليبوح لنا باتصاله

الآسر وهذا الرضيع «اتجمل بالكتابة كي اكتب عن أيامك» ويناشده ايضاً عندما تخذله عيناه «ان يكون البؤبو المغامر، الذاكرة المعبدة بالمراصد كي أرى»
هو الذي لا وصف له «ينزح مقتفياً موكب الماء الراهب»
يستحضره ليستـطلع معـه «حال المؤسسات المعفنة، شاشات الصهر، ثوار الكلام، يسار المقهى، الحشد المصاب برهاب الاحتجاز»
فهـو قنـديل الرؤيا المضمخ بنبض القلب، وحده القادر على سبر خفايا هذا الواقع الذى يعبر احفاده فيه مكسـورى الاعناق، يخرج من بين صمتهم قتيل او قتيلان، لذا لايتسنى له ان يمتحن طراوة المهد (بدء طفولته) لقسوة العالم من حوله يحملونه بالدم لحظة ولادته «المرصوفة بالنحيب» انه الرضيع الموءود بسهم حي يلغي ذاكرة المهد.
لخطورة مولده وذاكرته التي ستقوده لكشف «الميادين المتشيعة» حيث «البراءة البغي تعتقل سيدها وتمعن في اذلاله»
حيث «الافيـون الفقيه يسرج الارياف بفروض الطاعة». وامام فعل الكشف والتحدي لابد من الاغتيال ليتحول الى «الشهيد ابن الشهيد»
لابد أن يصرخ في وجوهنا: ثقتي بكم لاحد لها
ولكنكم خذلتم دمي».
ونيعلن الناسك الذى يغوى الندماء:
انى محبرة اليأس
وان حديثى حديث حالم.
هذه المحبرة التي اجترعت بوح الندماء لتورق في كلام رهيف هو النص. حيث الحلم.
هكذا يضع أمين صالح نقطة سوداء تغلق دائرة الندماء التي تظل تتسع مدوية بنداء ما يحتدم كصارية في أشرعة الندماء.

رقصة العلم / طريق الانتفاضة

جواد الأسدي

الكتابة أولاً

أصبح لفرقة المسرح الوطني الفلسطيني وقعاً واضحاً على حركة المسرح العربي الحديث، كما أنها - الفرقة - أصبحت أمام التزامات جدية، وامتحان عسير. لها سجل أعمالها المسرحية عبر تاريخها الذي تعامل مع القضية الفلسطينية تعاملاً نضالياً أميناً لحياة الشعب الفلسطيني.

ومع اتساع ظلال الفرقة وتبلور مشروعها المسرحي، وتثبيت بعض كوادر الممثلين فيها كمحترفين ومتفرغين للمسرح، أصبح أمر الكتابة لهذا المسرح أحداهم الاشكاليات التي تواجهها الفرقة.

وكي تنهض الفرقة بمسعاها المسرحي، لا بدّ لها من درا ما تورغ متفرغٍ يستطيع أن يوازن مسيرة الفرقة كتابياً، وبما أننا بصدد الحديث عن الكتابة الفلسطينية للمسرح الفلسطيني فإننا أسسنا سيناريو عروضنا المسرحية التي اعتمدت بالدرجة الأولى على مفهوم كتابة العرض المسرحي، بحيث يلعب الاخراج والتمثيل الدور الراسخ في نضوج العرض المسرحي، أي أننا لجأنا إلى مفهوم كتابة ثانية، وليس ذلك للخروج من مأزق ندرة النصوص الدرامية الفلسطينية، بل لطبع الفرقة بطابع (بحث) يستمدّ وجوده من اجتهاد الفرقة المسرحية نفسها، وانتماءاتها إلى حداثة الرؤية المسرحية سواء على صعيد الكتابة الأدبية أو الكتابة الارتجالية، الجسدية والبصرية.

ومسرحية «رقصة العلم» ما هي إلا استجابة لغرضين؛ أولهما: الدخول في حداثة مفهوم «السينوغرافية» المسرحية «الدراماتورغية» التي تهيء لنا الاستعداد لتكوين جديد، وثانيهما: بزوغ الانتفاضة التي قدمت للسياسة حداثة في مفهوم الثورة الخلّاق، بناء على هاتين الضرورتين تدارسنا فكرة عرض مسرحية «رقصة العلم».

الانتفاضة

تضعنا الانتفاضة، كفنانين مسرحيين، في جوهر إشكال جديد، بحيث تعيد، لنا، وعلينا السؤال الأول الذي انشغلنا به دهوراً: هل من نهضة لمستضعفي الأرض؟ هل من نهوض جماهيري عربي، يخلخل الجبروت المتسلط على رقاب الناس منذ زمن طويل؟ الوقائع المتلاحقة على صعيد الساحة العربية تجيبنا بالنفي!! وجوهر السبب، أيضاً، أصبح مكشوفاً، ولا يخفى على أحد.

الضحية أصبح مروضاً، والجلاد تفنّن في ترويض رعيته!! وثمة تقنيات ووسائل وضعت الجلاد في خضم مدرسة حديثة لاكتشاف وسائل ترويض جديدة، سايكولوجية وجسدية ومعرفية؛ أي أن وسائل انتاج القمع لم تعد متخلّفة، كالبارحة، بل أصبح لديها الممكنات الحيوية الحديثة في تحويل الفرد، ومسخه!!

ثمّة انتفاضتين: الأولى صاعدة وتحريرية وطليعية، تقود المجتمع الفلسطيني والعربي نحو الانعتاق، وانتفاضة مقلوبة يقودها جلّادو عصرنا الذين رشحتهم الأحداث عبر المسلسلات الغامضة لاعتلاء منابر السلطة، مصطحبين معهم مقاصلهم، كي يحتكموا بها لعصرهم.

لقد شرّبت السلطات شعوبها خمر القمع بحيث جعلتهم يدمنون تلبسّ الضحية، يسيرون بجانب المقصلة، فوقها أو تحتها، رغم مباغتة المظاهرات، أو تعارضاتٍ سرعان ما تحولت إلى «المتحفية» لقد أصبحت ميزة هذا العصر اكتشاف وسيط، يزيّن و «يمكيج» العلاقة بين المتسلِّط و (المسلَّط عليه).

يتسْتّر الناس على مصائرهم، لهذا فهم يكبتون انتفاضاتهم بانتظار اللحظة التاريخية المناسبة، كي يعلنوا عنها بسخط، وهم ـ الناس يؤجلون انتفاضتهم ومشروع حريتهم تحت شعار المحافظة على واقعهم المعيشي، والخوف على مصادر رزقهم وممتلكاتهم، والتهيب من التخلخل العائلي والروحي والمادي. كأن كلّ فرد منهم أصبح مسؤولا عن مصيره الفردي أو العائلي فقط. وبحكم تعقّد الحياة المعيشية، ذعر الناس من الفقر، ورغبتهم في تجنّب الارهاب تأسست كيفيّة جديدة من العلاقة بين الدولة والموهِبة والمواطن المرتهِب.

ليس من تعليق على الأحداث الكبرى؛ الخيانية منها الوطنية، لا عبر المظاهرات، ولا حتى الاحتجاجات البسيطة، لقد اغتالت السلطات انتفاضة الأفراد وسوّقتها، ثمّ ميّعتها، ومزجتها مع مشروعها السلطوي.

الأمل الفلسطيني

في ذلك النهار الحديدي خرجت جوقة فلسطينية ملثمة وبيدها أعلام وحجر وجمر، كي ترشق الهزيمة وتهزمها، تماماً في ذلك النهار انكتب البيان الأول للمجد الجديد..

وبالقدر الذي نتوق لأن يكون نهار الحديد والحجر معمماً وشاملاً لأمة طال الرهان على صحوتها . . .

بهذا القدر يضع الفن على عاتقه المضيّ مع الانتفاضة في طريق واحد . . . ورغم أن الفن سيكون أقلّ من فعل التاريخ العظيم هذا مهما اجتهد في بلوغ الذروة إلا أن تجاوز الفرجة عليه والانخراط فيه أمر في غاية الأهمية ، فكرنا بعرضنا الجديد «رقصة العلم» .

هذه المرة ستكون بروفاتنا قوية ، مملوءة بالحيوية والاندفاع ، لأنها ستقع تحت سحر الانتفاضة ، أو أن الانتفاضة ستملأ رئات بروفاتنا بالهواء النقي ، وربما كانت العقبة الوحيدة والشاقة في مسرحيتنا الجديدة هي : طرح السؤال أولاً : كيف سنحقق هذا العرض دونما شعارات ولا خطابات؟ ! وما هو الطريق الذي سيوصلنا إلى فن مختلف؟ ! .

في البروفات الأولى حدّدنا سمات الكتابة الجديدة التى نريد التّوصل إليها . . وخرجنا بما يأتي :

١ ـ الانتفاضة عمق العمل الداخلي ، تنتشر في حياة الشخصيات عبر حكاية بسيطة تسهل على المتفرج الحدث وتدفعه للأمل الجديد .

٢ ـ ألّا تكون الانتفاضة وسيلة لتقديم الوعظ والنصائح والخطابات المجانية .

٢ ـ أن تكون الكتابة حية وجديدة في طريقة عرضها للانتفاضة ، دونما تفلسف أو غوغائية معتمدين على الكتابة الثالوثية :

أ ـ الكتابة النصيّة (النص الأدبي) .
ب ـ الكتابة الاخراجية .
جـ ـ كتابة الجسد .

نحن في مسرحية رقصة العلم سندّعي بأننا تجاوزنا الكثير من العقبات التي تُبطل عملية الخلق ، وبهذا بات واضحاً جداً معنى بروفات الطاولة ، وماذا يعني أن يجلس الممثلون على مائدة مستديرة كي يقرأوا النص المسرحي؟ . ينبغي أن نصل للنص وللعرض بعدة مستويات وبطرق شتّى واضعين بالاعتبار أن زمن البروفة الجوهري ، هو زمن الميزانسين من خلال اكتشافنا لقوانين الفعل المسرحي بتلقائية لا تفسدها السذاجة أو البساطة . . . وفعلاً وضعنا في قراءة الطاولة هدفنا المركزي «الانتفاضة» . . وقررّنا تجاوز «الكليشيهات» المكررّة في بناء القراءات الأولى كي نخلطها بأهداف أوسع وأكبر . . . وقد تعودّت بهذا الخصوص ، كمخرج ، أن أورّط الممثل بعدّة مشاريع بالاضافة إلى مشروع القراءة البديهي ، والذي صار لزاماً على الممثل المعرفي انجازه مع نفسه .

مع القراءات الأولى درسنا مزاج النص والعرض القادم ، توصّلنا إلى معرفة لونه (مناخه) وتكلمنا عن ايقاعه ، واختلاطاته ، ثم المساحة المفترضة ، والفرضيات المسرحية التي ستوصلنا إلى العرض بسرعة فائقة ، وكعادتنا في عروضنا السابقة ، لم يعقنا تصور المكان ، لأننا عملنا وسنعمل دائماً على المساحة الفارغة دونما أثاث أو بناء هندسي ، أو . . أو . . .

بهذا المعنى سيكون الفضاء المسرحي حراً أمام نظرية الممثل التوّاق لتصوّر حركة جسده في المكان المسرحي. . نحن لا نضع له صورة الحركة القادمة، ولا نريد أن نقترح عليه قيامه وقعوده، خروجه ودخوله. إن إحدىٰ أهم مبررات قراءة الطاولة، هي فتح باب التأمل مع الممثل كي يُغني تصوراته لنص يقترح عليه حلولاً عديدة لا تلجم خياله، بل تفتحه وتطلقه إلى الأمام.

«خمسة فلسطينيين، ينوون السفر إلى دولة عربية لعرض مسرحيتهم. . يدخلون المطار ولا يخرجون منه بسبب فلسطينيتهم، لهذا يقررون التنكر، واللعب داخل المساحة المغلقة التي احتجزوا فيها. . ». هذه حكاية المسرحية باختصار شديد. . وعرضنا سيتحدّد بالضبط داخل الحيز المغلق هذا، حيث سيكتب العرض حكايته مع طائر النورس المتفرّد بطيرانه، التواق لهوائه وريحه واستقلاليته، والذي يجري عليه فعل سحب الهواء من سمائه كي لا يطير إلا بالشكل المقترح عليه، ووفق القوانين والاعتبارات التي لا يؤمن هو بها، والتي ستفرض عليه قسراً، رغم محاولات الايقاع به. إلا أنه، في النهاية، يطير ويحلق ويسمو بجناحيه عبر سمائه الملغومة بالموت والمؤامرات.

تجاوزنا بروفات الطاولة بسرعة، وحدّدنا خطة التمارين على النحو التالي:

١ ـ بروفات منفردة لزهير ايليا الذي سيلعب دور الطائر.
٢ ـ بروفات جماعية، لمجموع الممثلين بما فيهم زهير ايليا.

وبدأنا ببحث الوسائل والسبل التي ستوصلنا إلى فرضيات مسرحيتنا عبر الحركة المقترحة، والتي لا بد أن تخرج من معرفة ووجدان الاخراج والتمثيل سوية، دونما قسر من أحدهما على الآخر.

الميزانسين

من أين تنبع الحركة؟ وما هو مفهومها؟ أهي ترجمة لملاحظات المؤلف التي وضعها بين قوسين (قيام، خروج، جلوس، دخول، رفع يديه، دمعت عيناه، صرخ . . . الخ) أم هي استجابة جسمانية لروحانية النص الدرامي؟
عدد غير قليل من المخرجين والممثلين يتعاملون مع الحركة على انها هندسة تخدم النجم المسرحي، كمعنى أن يصممّ المخرج خطته لابراز أحد ممثليه الذي يعتبره مركز فعل العملية المسرحية.

وعدد آخر، تعني الحركة بالنسبة إلية تنفيذاً إدارياً لنقل النص، ولن تتعدى الميزانسنات عنده سوى حركة في إطار المثلث المقترح . .

أما الاقتراح الثالث فيأتي من الاخراج الذى يصرّ بقوةّ على أنّ الحركة هي فعل خلق ينبع بشكل عفوي وتلقائي من استجابة روح وجسد الممثل لروح العرض ومهندسه (المخرج المعاصر)، وكي نتحقق من هذه الفقرة أكثر سنوضح مايأتي:
الاخراج هو تصعيد النص الدرامي الى حالة طقسية سحرية في فضاء مسرحي مملوء

بالايحاءات والمجازات، والمستند على جو مستتر من الاشارات والأصوات والنداءات الخفية السرية، والممثل المسرحي المقذوف في هذه الفرضيات الروحانية، عليه أن يترك معـرفته وجسده وروحه تعوم في حالة إيمان وصدق، تصل إلى مستوى صدق وإيمان الفضاء المقترح من قبل المخرج، كي يعزف (الممثل والمخرج) عزفاً موحداً، بهذا المعنى سيكون الميزانسين ابن هذه اللحظة السحرية العليا . . .

وهنـا، بالتحـديـد في لحظة السحـر هذه، ستنبثق الحـركـة غير المكررّة، البعيدة عن «الكليشيه»، المتجدّدة دوماً، وذلك بمحاولة المخرج والممثل للارتفاع بالحياتي والواقعي إلى الفني.

لا ينبغي بأي حال من الأحوال أن يساور المخرج والممثل الاعتقاد بأنهما منتجين للآلية الواقعية، أو كونهما ناقلي صور طبيعية، بل لا بد من إدراك عميق، مفاده أن ما اكتشفناه في البروفة هو جديد تماماً على عين المتفرج . . . بل ان المتفرج لا ينبغي أن يُدفع للقول: أنه قد رأى هذه الصورة مسبقاً في مكان ما . . . لا بدّ من تقديم صورة بصرية تمتّع العين وتجدّد رغبتها للتجميل . . نحن نبدأ من الواقع ولكننا لا نعود إليه ولا نتطابق معه.

لهذا سيكـون مفهوم الميزانين الحديث هو كشف الوجود الجديد للصورة الجديدة عبر اكتناز مفردات النص الدرامي الموحي والدينامي.

في مسرحيات المسرح الوطني الفلسطيني، سواء «العائلة توت» أم «خيوط من فضّة» أو «ثورة الزنج» ثم «رقصة العلم» حاولنا أن ننفّذ هذه الوصايا، كي نستمتع بالكشف، وصلنا أم لم نصل، تلك حقيقة متروكة لعين النقد الموضوعي . . وللجمهور الحريص على التضـامن مع هذه الاطـروحـة . . . في «رقصة العلم» كانت هناك كتابة أخرى حققناها مع الممثل «زهير ايليا» عبر رقصات هي بمثابة كلام جسدي يفوق في بلاغته الكلام السمعي.

وربما يكون قد توضح للمتفرج خط بحث فرقة المسرح الفلسطيني منذ «العائلة توت»، حتى «رقصة العلم»، ذلك الاصرار على تبني مفهوم حرية الكتابة الجسدية لما تحمله من امتـاع لعـين المتفرج الذي تعود السماع . . وبالتحديد، وفي العملين الأخيرين يتبين تصـاعد الفهم الجسدي . . وخيوط من فضة هي استعداد وتقديم أو مدخل لراقص العلم، من حيث البنية الجسدية.

سألنـا أنفسنا كثيراً: لماذا هذا الاهتمام بالجسد؟ وهل سيكون هذا على حساب الكلام؟ أيهما أقرب إلى نبض وعين المتفرج العربي؛ الصورة أم الكلام، الحكاية البصرية أم الحكاية الأدبية؟

أعتقـد أن الكلام رغم جماليته وبلاغة معانية، ورغم استعداد المتفرج لتلقفه، كونه يشكل علاقة سهلة غير معرقلة لصيرورة الحكاية، إلاّ أنّ للعين سحراً يفوق سحر الكلمة لحظة الفرجة . . .

إن الجسـد الانسـاني في اكتنازاته وخصوصيته، وخصوبته، واحتمالات الممكن الذي يحتويه من صور ولغة جديدة غير متوقعة يقدمّ للعين الانسانية اكتشافات خارج التوقعات، ودلالات غير منتظرة، وسحر غير مستهلك.

لهذا فإن التعكزّ على حرية الجسد ولغته، سيكون الطريق الصحيح لفن المسرح، إن المشكلة الجوهرية في العلاقة مع مسرح الصورة والبصر هي الحاجة إلى ممثل مسرحي من نوع آخر . .

وفي واقـع مسرح عربي تنمـو فيـه الترجمة الكلامية سيكون صعباً أن تعثر على مسرحي له مؤهـلات جسـديـة مرمـوقـة، ربـما لأن كثـرة الصف الأول من الممثلين (السمعيين) سببه استسهال هذا النوع من التمثيل، الذي لا يتطلب من الممثل سوى نقل النص، مع التأكيد على الشعور والصدق الداخلي فقط . . . وبالتحديد ستكون بروفات هذا المسرح شعورية ـ سايكولوجية، لا تخصّ الجسد مطلقاً، في حين أن ندرة الصف الثاني (ممثلي الصورة) تأتي من صعوبة هذا النوع من الممارسة المسرحية . . .

فالممثل الذي يعتمد الرقص مثلاً يحتاج، أول ما يحتاج، إلى تدريبات شاقة ويومية يعالج بها جسده، ويهيء نفسه للغة إشارية بلاغية عالية، سترتبط بالشعور ارتباطاً وثيقاً . . . هذا بالاضافة إلى كلّ أنواع التدريبات البديهية الأخرى التي يفترض ممارستها من قبل كلّ ممثل يومياً، وهي تمارين الصوت والالقاء، والتدريب على ماهية الدور وفلسفته، . .

تقدّمنا كثيراً في «رقصة العلم» مع شاب طموح (زهيرايليا)، يقرب سعيه إلى سعي راهب مسرحي، وربما ساعده في تقمص دورة وانبعاث جسده بهذه الانسيابيه والتلقائية هو هذا التوافق بين سعيه للصلاة مع نفسه، والصلاة مـع دوره ثمّة صوفية متبادلة بين زهير الانسان وزهير الممثل . .

لقد خرجت الحركة من الممثل ومن المخرج دونما قسراً ووصاية أو فرض مسبق حتى أننا لم نستطع أن نتلمس بالضبط متى تحققت الميزانينات في عرض «رقصة العلم» فجأة وجد الممثلون أنفسهم وقد أنجزوا حركتهم، وقد تبلورت من ذلك التلاقح الخفي بيني وبينهم.

الايقاعات

تعتمد عروضنا الأخيرة الايقاع بمعناه التقليدي والآخر الخفي المنجز، يتشكل نتيجة لفهم كل ممثل من الممثلين لايقاع دوره من جهة، وإيقاع زميله ثم إيقاع العرض كله من جهة أخرى.

أما الايقاع التقليدي فهو الناظم العام (الطبول) الذي يحرك المشاهد ويدفعها من حالة إلى أخرى، قد يبدو للوهلة الأولى، أن هذا التوافق الايقاعي بديهي وأصبح شبه «كليشيـه»، ولكن بتفحص دقيق، وبنظرة عميقة يمكن استنتاج مفهوم الايقاع معناه

الحديث، عندما يرتبط هذا الايقاع بجسد الممثل، إن الايقاع مثلاً في «خيوط من فضة» كان بمثابة فكرة تصدح، لأنه لم يرافق العرض فقط بل كان جزءاً من وجوده الكلي. فهو بالاضافة إلى كونه حركة الوصل بين الأفعال الدرامية الحيوية المتدفقة عبر المشاهد، إلّا أنه يشكل، من جهة ثانية، جزءاً من الايقاع الداخلي للممثلين.

في رقصة العلم، أصبح مفهوم الايقاع ممنهجاً وضرورياً للدرجة التي لا يمكن الاستغناء عنه، فهو يشكل الحيوية الدينا ميكية لرقص النورس، الطائر الناري، الذي يفرّ بإيقاعه الراقص من ذلك الحصاء المباغت الذي يعرّضة للموت.. ثمّة صراع إيقاعي، أحدهما فلسفي مستتر يعيش داخل الطائر ليشكل جوهر فكرته المتمثله بالحرية، والآخر خارجي يغذّي الداخلي ويتغذّى منه، وهو الايقاع الحركي.. لن يجد النورس خلاصه إلا عبر تشابك الايقاعين.

بهذا المعنى أصبحت دلالة الايقاع (النقر) مساوية أو معادلة لمعنى الايقاع (إشارات الممثل).. وإشارات الممثل لن تكتمل لوحدها، وهي تتحرك في الفضاء المسرحي، لأن باعثها إيقاعي داخلي سيتلائم مع الايقاع الخارجي (النقو) كي يكحتلا كضرورة مجازيه ومنطقية...

ونحن إذ نتحاور حول إيقاع العمل المسرحي الذي نحن بصدد انتاجه فإننا سنذهب بعيداً إلى ماوراء مفهوم الايقاع الجسدي منه وغير الجسدي، حيث سنصل إلى بحث إشكالية موضوع الايقاع، كونه بنية متكاملة، لها قواعدها ومنهجها الظاهري والباطني.

كلنا يعرف أن ليس هناك عرض بدون إيقاع.. بل إن إيقاع العرض المسرحي سيجد مستلزماته من ايقاع العصر الذي يتحرك على مساحته الكاتب والمخرج والممثل...

نخوض منذ البداية في «رقصة العلم» صراعاً إيقاعياً مفتاحه، رقصة الطير في حالته الجنينية دونما انخراط في الحكاية المسرحية، بهذا نحاول، عبر هذا المدخل أن نبذر بذرات أولى لمزاج العرض وطريقته، والحياة المسرحية التي سنقترحها على جهودنا.

وربما سيكون لهذا المدخل معنىً عندما يتبلور بالتدريج البعد المعرفي لعلاقة الراقص بالجماعة.

جسد مائل الى الحافة

زاهر الغافري

كالغجريّ الذي يهرّب أشرعةَ
حياتَه الى الحافة
كالنائم تحت ظلٍّ مطرقةٍ مستعدة للقفز
نحو الأسفل دائماً
هكذا أبحثُ عن أرضِ ولادتي بأسناني
أستيقظُ فيسقُطُ الصباحُ من بين أضلاعي
كما تسقطُ الثمرةُ الجافة
لكنْ مَنْ يتذكر عظامَ الأيام
حيث كانتْ تسهرُ الريح تحت بُرجِ بابل
حيثُ الصدفة اضاعتْ طفولتَها
بين أحشاءِ غابة
أنهضُ كالأعمى تحت خرائب الأفق
باحثاً عن طاولةٍ تختمرُ فوقها خَطوةُ الذئب ـ أو الفريسة
عن دهليزٍ مظلمٍ بالنور ومضاءٍ بالظلام
باحثاً عن أنفاسِ امرأةٍ فمها الحجريُّ
الأعزل من فراشةٍ جريحة
لا يقولُ شيئاً .
الأرقُ
تفاحتي القديمة ولسانُ الريح
التي لم تنطفىء أبداً .
أصابعي المبتورة تسهرُ لوحدها طيلة الليل

وقد بلّلها رذاذُ الطفولةِ الحارق .
الى أطرافِ العالم يصلُ الألم كنهرٍ يسيلُ
من عينيّ فرسٍ جريح .
هكذا
كمنْ يُفرغُ من أحشائهِ ثمرةَ المعرفة
وعند ما ينامُ يَفيضُ من بين أضْلاعهِ ضجرُ العالم
كالأعمىٰ الذي يُرشدُ النورَ الى طفولتهِ
بيدين وفيتين
هكذا تماماً
كعرافٍ تنامُ بين يديه طرقٌ بعيدة ومجهولة
فلا يختارُ سوى طريق المرآة
حيثُ يصادفه قرويون يحملون ظلالهم
الثقيلة على الأكتاف .
هذه النافذة
هيَ آخر ما تبقىٰ من عظامي
حيثُ ينمو العمرُ على ضفافها كأعشابٍ ضارة
الوقتُ يصهلُ دون توقفٍ في ساعةِ الحائط
كموجةٍ مقذوفةٍ في دهليزٍ طويل .
الغرفةُ لم تكن معتمة
كان ضؤها الشاحبُ ينطبعُ على جبيني
كقُبلةِ جلاد .
لكنْ ما الفائدة
تحت سترة الليل ذاتها تنامُ
عاصفةٌ من الأوهام
الصباحُ يتراجعُ الى الخلف بأسلحتهِ
التي لا تكفي حتىٰ لاغاثة حلمٍ واحد
الصرخةُ تنطفىءُ في فمنا باكراً
مثل لسانِ الشمعة .
السماءُ تتبعُ ظلها المحروق .
تقودنا المسافاتُ كما يقودُ الضؤُ لعابَهُ

الصباحيَّ بينَ الوديان .
هكذا أنهضُ كلَّ ليلةٍ وعلى شفتيَّ وردة
أنهضُ باكياً كغيمةٍ ضريرة ، ربما لأنني وحيد ،
وحيدٌ حتى الغياب كما لو كنتُ
أرملةَ العالم .
النهارُ بطيءٌ في نومه
كأنما جسدُهُ مائلٌ الى الحافة .
الظلمةُ تفتحُ جيوبها الكبيرة حيثُ
تنامُ جبهةُ الأرضِ كالعذراء .
أحياناً تنفجرُ الطُرقُ في رأسي
كحزمةٍ من الأحلام .
أنامُ فأسمعُ زئير المدن والغابات
يهُطُلُ على حوافِ الليل
كما لو أنّه يرنُّ في صدري الذي
بلا سقفٍ ولا باب .

امتهانات

ابراهيم الحسين

أنصب قلبي مزولة

أدرتُ روحي لتواجه إصطفاق النار عند أصابعي. لستُ أُنكرُ أنَّ فكرتي التي تُشبهُ الهواءَ مكبلةٌ بنثارات أوهامي، وأجزمُ أنني سأطلقها إذا حان الألم، وأُصدِرُ فرحتي التي قد يتوقفُ المشاةُ عند عبورها أمامهم، وقد يفقدونَ السيطرةَ على قلوبهم عندما تركض خلفَ كرةِ البهجةِ المخبولة التي مزَّقت لحمي عند خروجها يعنُّ لي أحياناً أنْ أغلقَ النافذةَ وأسدلَ الستائر ثم أعلقَ قصيدةً في السقف، أنصبُ قلبي مزولةً لأتمكَّنَ من حساب القتلى الذين يملأون الورقةَ باقتراحاتهم، أو أغمسَ جسدي في صيحةٍ سائلة؛ فلا تقربوني إنْ تأخّرتُ كثيراً في أعماق ورقةٍ. فقط أُنظروا إليَّ وأنا ابتلُّ بالأشياء

ألقوا وجوههم و مضوا

سأجرِّبُ شراييني على حجرٍ
وأرفعُ منارة
تشيحُ عنها الحروفُ الضريرة
وتعرفها الموجاتُ التي اختلفتْ عليَّ.
ورقٌ كثيرٌ مدَّدَ أضلاعه على وجهي
ولم أرفع حنيني؛
فررتُ إلى ظاهر النّار
وتشبَّثتُ بأبخرةٍ . .
ظلّت تَصّاعدُ من ثياب القتلى
حتى بعد أن جاءوا

وألقَوا وجوهَهم على بابي
ومضَوْا
يلوونَ على رمادٍ ملأ الأحلام

المرايا لا تكف

وقد أُصغي إلى جُزُرٍ حملتْ رأسي طويلاً أو ألقي أمتعتي وأتبعُ ماءً يتحدَّرُ من قصيدةٍ قرأتُها مرة واحدة. سأكتفي بالبحر أجرُّهُ إلى غرفتي اليابسة وأخرجُ لمواجهة مرايا لا تكفُّ عن شدِّ أطرافي إلى جذوع الكلمات

أمواج القراطيس

فكرةٌ ضاريةٌ تقفُ في نافذةٍ
تحجبُ ضوءاً يسقط فوق ورقةٍ
كنتُ أُقطّع على أديمها حرير الرُّوح.
لم تكن أصابعي ملطخةً بالرؤى
عندما بدأتْ أمواجٌ من القراطيس
تتوافدُ على جبيني
ولم تكنِ شفتي مملوءةً بالمنازلِ
لّما رحت..
أسمّي الأشياء تسميةَ الروح

بدلاً

لن أعيدَ على الماء عرضَ أباريقي التي ستسكبني لأنّ الهواء الذي يَعدُّها قد يُخطيء. بدلاً من ذلك سأمرِّر مراكبي فوقَ ركبةٍ يتحدَّث الرواةُ عن جفافها، وقد أدخلُ في جسدٍ مبعثرٍ فوق رمل القصيدةِ بذبحة الكلام

نهر يفتح الثمرات

ولكي يفقدَ توازنَه المفترض؛ راح يقطع المسافةَ بين الصرخاتِ برأسٍ ممنوع فتكشفتْ له بريّةُ الأشياء عن نهارٍ خبيءٍ يفتح الثمراتِ المعلقةَ في صوته، يملأ البحرَ بشظايا لحظةٍ تتماهى بين يديه، وليُسَمِّيَ ألوانه عليه أن يمتطيَ ورقة وينطلقَ في مناكب الكلمات

الاحساء

مشاركون في الأعداد القادمة

عبداللطيف الصمودي - شاكر عبدالحميد - محمد زين جابر - ابراهيم قنديل - منيرة الفاضل - مازن اليحيا - حميد العقابي - علي الجبوري - حكمت الحاج - عبدالسلام الطويل - حلمي سالم - اشرف عامر - محمد المرزوقي - عادل خزام - جار الله الحميد - محمد الحارثي - محمود شريح - ادوار الخراط - محمد الأشعري - بدر الديب - عائشة ارناؤوط - احمد معلا - ثريا العريض - امجد ريان - سهيل نجم - وليد خزندار - منى السعودي - الياس فركوح - عبدالعزيز المقالح - مؤنس الرزاز - ناصر العلوي - عبداللطيف اللعبي - جميل حتمل - عبدالنبي رشين - نجوم الغانم - جمال جمعة - يوسف الحمدان - خالد بدر - محمد الدميني - عبدالله حبيب - صلاح عبداللطيف - عبدالله الريامي -

الـنـون

نبيل ياسين

أنا نقطة النون
لا بدَّ لي أن أكونْ
أنا الحق دعني أفرق بين الرؤى والجنونْ
من زمان أجيء ، وقد كنت في أزلٍ وسكون
ذاهب في طريقي الى أبدٍ
ما حياتي سوى سفرٍ،
حين أفني أعود بدورٍ جديد،
أو كما كنتُ ـ أي أدوارنا كان أفضل ـ .
أنا نقطة النون،
ماذا تكونْ
دع حياتي تعود لمنبعها . ،
ودعني أقول :
تعب القلبُ من حبّهِ وتصدع من صدهِ
دع حياتي ترى لون حزني . ،
لون حزنيَ أزرقُ، أبيضٌ، أسودُ مثل دخانٍ
ودع وحشة القلب تبيضُ،
دع رفرفاً من طيورٍ تحط لتسكنَ قلب كعُشٍّ
ليخفق حينَ تطيرْ
دع دويَّ المدينةِ يهدأ بين يدى كميْتٍ
ودعني أكفنّه بدخان

ودع آخر الأصدقاء يخاطبني بسلام
ويلقي إلي التحية
ويحضرني في الوداع الأخيرْ
أنا نقطة النون،
حرفي يلازمني وألازمُ حرفي
بي يُعرَّفُ نونا
وبه أصبحُ نونْ
ما الذى ينبغي أن أحقق نفسي به
سوف أخطو أمامك ما ينبغي من خطى
هادئاً، واثقاً، وحين تخاطبني: استدر
استديرْ
فتهيأ لتطلقَ نحوى الرصاصَ
سوف أصعد مترينِ كي تضع الحبل في عنقي
وتعلقني كي أموتَ
سوف أرهف سمعي لأغنية من بعيدٍ
تتردد عبر نوافذ بيتٍ
وسوف أقول: لقد كان بيتي هناك ولكنه لم يعد بين تلك البيوت
سأكون حزينا كما شِئتَ، أو صاخبا مثل ما شِئْتُ،

الحمى

سلمى مطر سيف

خيط رفيع من اليقظة، شطر فراش النوم، بحد قارص وناعم، قمت لاهثاً مثقلاً، يلفك رواق من الابهام. شعرت بالاختناق وبرغبة ملحة ونافرة للخروج. وعندما غشاك الخارج برطوبة لطيفة، أحسست أن روحك سائبة وهائمة وطائشة مثل رصاصة جريت في فضاء معدوم الرؤية وكنت راغباً في باب تطرقه، أي باب، أي نافذة تتحرك.

الشوارع خالية، يضربها مطر خفيف مثل حنان مجهول، تركض مغالباً فراغاً وحدوياً وصامتاً لصيقاً وموحشاً. ها أنت تسترخي في جريك، تعَب الألوان المسترخية والهواء الليلي المشحون والممسوس بالكائنات الغيبية في كيمياء صدرك، قلق ينسحب مثل قائد مغدور ولذة صامتة بدأت تحتل داخلك مفجرة حنيناً جارفاً وطاقة شوق شفافة. أحسست بحفيف شجرة تتناهى وتخرج أغصانها العشبية من أصابعك ومن عينيك وفمك ورأسك. هذا الشوق لمن، لم تكن تدري على الرغم من أنك تركت زوجتك نائمة وخرجت غير مرتج للعودة. لاح من البعيد مقهى مضاءً بشمعة منتصبة مثل عمود منطفىء في بحر بعيد. دلفت المقهى ناظراً إلى وليمة عصافير تشرب قهوتها بصمت رحيلي، لم تزعجها جلست في آخر الطابور وفي زاوية معتمة. كان الضوء الليلي يدلق مشهده على الحشد العصافيري المرتعش. أشعل النادل شمعة نحيلة على طاولتك، سألك عن طلبك وعندما حدقت في وجهه رأيته مستيقظاً في الخط الفاصل بين النوم واليقظة، لم تجبه فغادرك بكل هدوء.

ألقيت نظرة على النافذة العالية الصدر، فسقط شعورك الحنيني في قلب الوجود المبهم، تأملت طاولتك، وجدتها محفورة بالكلمات والأحرف والأرقام، ألقيت رأسك خلفاً، تضخمت الطاولة والأحرف والدوائر والأرقام، ثم تحركت الطاولة صوبك، فتحت فمها الهائل تريد إبتلاعك، فزعت ووليت هارباً . . جمع من الكائنات المبهمة تطاردك وعلى رأسها شخص غامض يتحرك مثل آلة ويرتدى حذاءاً كأنه قارب وعندما قبض عليك رفعك إلى الأعلى وحشرك في هوة فراغية ساقطة. دخلت بحراً مثل وحش كاسر صار يمتصك رويداً رويد،ء قمت مفزوعاً وباكياً.

طلبت قهوة، جاءك النادل مزنراً بالعبق الأفعواني دفئت وسرى السائل اللذيذ في أطرافك، شعرت بحب عميق للأشياء ورغبت أن تتجول بين العصافير الساهرة وعندما إقتربت منها لم تجد لها أثراً. لم تكترث وعللت غيابها بدافع الخوف منك. عدت إلى طاولتك، فوجدت الجمع العصافيري مازال على طاولاته والنادل ينظر إليك من البعيد نظرة باردة، كان وجهه أشبه بطاولة مهملة وهو يقضي طالبات الطاولات الصامته.

أنت غير راغب للعودة إلى البيت، تريد قضاء الوقت في هذه الزاوية الصامتة.
سألْت النادل أن تبقى هذه الليلة في المقهى، رحب بابتسامة مبهمة وأخذ مقعده على أحد المقاعد ونام، تطلعت إلى النافذة فرأيت الرذاذ مازال ينقط بلطف شديد، فتحت الزجاج فتصاعدت رائحة الاستسلام الأنثوي للرغبة الدفينة. تجرعت آخر الفنجان وأرتخى جسدك متدفئاً ولاقطاً الأصوات الأولى.

إرتاحت روحك وصفا رأسك وعاد الحنين يقطع أوصالك كأنك مغشى بحاله حب شفافه. صفّـرت بصوت خافت، سرعان ما تعالى بانتظام نغمي. رأيت العصافير تقبل بأمواج من الحركة الساحرة وتقترب منك، أشعلت وتيرة صفيرك فحلت الطيور الصغيرة في مسافاتك الجسدية، أحسست بدفء الأرواح الصغيرة، غفوت، ثم صحوت على طرق نافذ وقوى لحذاء كان يضرب الأرض كأنه سيدكها. تتبعت الصوت متسائلاً بحرارة: أي مكان فلح هاتين القدمين العنيدتين، بحثت عن مصدر الصوت فلم تجده وكان مايزال يخرج وتيرته القوية كأنه لا يقترب ولا يبتعد، إمتزج الصوت مع طعم القهوة الهالكة ونداوة المطر وروحك المستفزة ولم تشك أنه صوت جسد أنثوى، بحثت عنه مرة أخرى وكان قد اختفى.

عدت إلى إسترخائك طارداً الأوهام، المقهى خال حتى من النادل الذى لم تعرف أين ذهب والعصافير رحلت. ها أنت وحدك لا تفكر فى شىء. أرخ يديك. قدميك. قلبك. رأسك. تنفس بهدوء. النافذة أمامك والظلام خلفك.. وهناك: سماء محشوةبظلام منير. وهناك فى الشرفة الأرضية: خيال يتحرك بهمس مثل قطة ويقبل داخلاً الشرفة المضاءة إضاءة خافتة. إمرأة تجس نبضىٰ المطر. ثمة عصافير محبوسة فى قفص كبير وثمة دراجة نائمة وحيوان يلعق ثوب المرأة. الليل المتأخر يثير شهية عندك للصمت الروحى والتأمل. لم تبق المرأة طويلاً فى الشرفة دخلت إلى الغرفة المضاءة إضاءة كئيبة. حركت أشياء فى الغرفة لم تتعرفها ثم انتقلت إلى ركن بقيت فيه مدة واقفة كأنها تحادث شخصاً دون أدنى إشارة. خمنت أنها المرآة رأيت طيراً نائماً على مسند الشرفة، حمامة، الحيوان، قطة، إنزوى فى ركن خافت والعصافير كانت تصدر أصواتاً متفرقة ودمع السماء ينزل بشفافية هادئة. رقبت كل ذلك عابثاً بالشمعة التى تتهادى تحت لظى نارها الباردة. وعندما عاد الطرق القوى سقطت الشمعة فى حضنك.. فجفلت وارتج صوتك. آه عادت. توجهت إلى النافذة بكلك لترقب تناغم الجسد السائر والذى يكاد أن يخرق الأرض. لا أحد فى الشارع. رجعت إلى زاويتك تلتقط أنفاسك المستنفرة، فوصلت إلى هدؤ جرئي. سمعته مرة أخرى نافذاً وقريباً كأنه قادم إليك، جمد قلبك، شعرت بحفيف ناعم يلامسك وبحركة مداعبه تمتد من أذنيك إلى شعرك استسلمت لهذا الدفء الخارجي وللنفس اللاهب اللطيف عصرك في زاويته وفقدت اللحظات الشعورية وطأتها عليك ولم ترغب في حياتك رغبة مثل هذه الرغبة الجارفة أن تبقى أسير هذا الحنان المجهول، غفوت مثل طفل سمع أغنيته المخدرة تلفحك نسيمات المطر. قمت على جمع هائل من الطيور الغريبة والمختلفة الأشكال محتلة جسدك، سحابة قائمة ورائعة من الطيور المتوحشة والتي لم تر مثلها في حياتك. فزعت لهذا المشهد الداكن، حاولت الهرب فلم تفلح، حركتك كانت مقيدة بثقل هائل، حاولت الصراخ فلم تنجح.. صوتك غاص في داخلك المرتج. رأيت سحابة الطيور تنقر أصابعك بنهم وحشى مقطعة لحمك كان الدم يسيل منك حاراً وجارفاً. اقتربت مجموعة أخرى من الطيور من رأسك بهدؤ إرهابي وبارد ووجه أحدها منقاره الذي يشبه الخنجر إلى عينيك، أغمضتها بكل ما تستطيع من قوة ورصانة وضغطت على أسنانك متحملاً الألم المفجع وسيلان دمك، غبت عن الوعى، عندما أفقت، وجدت المرأة في الشرفة أمام قفص العصافير ترقبها، بحثت عن سرب الطيور القاتلة فلم تجد لها أثراً، تحسست قدميك وأطرافك كانت دافئة وندية برخاوة الاغفاءة، وجدت أيضاً على الطاولة قبضة زهور

عالقه بها رائحة إمرأة وشال حريرى نائم على الكرسي وثمة حذاء جميل تحت الطاولة، استغربت وجود هذه الأشياء، لم تشأ أن تثقل على ذهنك ودفعت ناظريك إلى الشرفة المقابلة: المرأة تتحرك بنعومة داخل الشرفة. ملامحها واضحة الآن وهى تقف قبالتك: شعر قصير شديد السواد، وجه قمحى وزندان غير ممتلئين جميلين وعينان حائرتان، إنها توجه نظراتها إليك، واقفه مثل تمثال لا يتحرك، خفت من نظرأتها المسلطة عليك. إعتدلت في جلستك وأصلحت هندامك، إنها لا تكترث ونظراتها موجهه إليك مثل إبر حادة. ماذا تريد منك، قمت واقفاً وابتسمت لها، لم تكترث أيضاً وعيناها مازالت تطلق سهامها الجامدة، أشرت لها بيدك إشارة تحية. لم تكترث، آه كأنها لا تراك، هاهى تتوجه بنظراتها إلى الأعلى ورذاذ المطر ينهمر بتؤده، تخللت يداها المطر ثم نفضتها

واقتربت من الحيوان النائم وإنحنت تداعب القطة. هاهى تتوجه إلى الداخل، جلست على السرير مقابلة المطر الذي ينتظر باستقامات نسائمية، تبدو لك المرأة عادية لكنك لم تشاهد مثلها في حياتـك، انها تثـير شيئاً في الداخل، كأنها تهز أغصانك وترعشها لرياح شعور خفي، هاهى قد استرخت على كرسي هزاز هدهدها فسقط ذراعاها. كأنها نامت، رغبت في فنجان قهوة تشربه مع ريق المطر. ذهبت لترى النادل لم تجده وإكتشفت أن باب المقهى مقفل بمزلاج حديدي، لم يخامرك شعور بالضيق لهذا الحصار المتعمد عدت إلى طاولتك، انتبهت إلى الشال وباقه الزهور والحذاء: الحذاء جميل ومتشاكل اللون يبدو لك أحمر أو قرمزي أو بنفسجي والشال يحمل رائحة خاصة لامرأة قريبة أخذته إليك وتنفست رائحته فالتهبت روحك بالشوق العميق، المطر اشتد إنهماره وصرخت العصافير في الجهة المقابلة.

رأيت المرأة تقوم من كرسيها مسرعة، لا شك أن صوت المطر أيقظها رأيتها متحركة وفعالة وندوجهها عن إبتسامة عريضة غيرت ملامح وجهها، ثم رأيتها تغوص في الماء! أدخلت رأسها تحت حنفية السماء. نصفها الأعلى وضحكت، إستغربت هذا التبدل وبقيت روحك صامته مثل نفس نائمة ثم ضحكت أنت وأدخلت رأسك في المطر، ياللأسف إنها لا تلقى إليك بالاً والمطر زادها رونقاً وبهاءًا طفولياً، غابت في الداخل، إنتظرتها لتخرج إلى الشرفة فلم تخرج، أصابك هبوط داخلي لغيابها، ثم فجأة رأيتها في الشارع، واقفة مثل طفلة عنيدة تستحم بالمياه المتفجرة. المطر يسقط بحرارة وهى واقفة مثل شراع، لم تكن تضحك كانت تبكي رأيت دموعها تتخلل وجهها وتسقط مع حبات المطر، تبكي بعذاب حزين. آه آه . . . لماذا تبكى، ليتك تعرف، ليتك تستطيع أن تمسكها من يديها المعذبتين وتأخذها إلى صدرك لينقشع هذا الحزن المجهول، لكن لماذ تبكى هكذا، بهذا العذاب وهذا الألم المعصور، أنت لا تستطيع مواجهة هذا البكاء الجارح، حاولت أن تخرج فوجدت الباب مغلقاً باحكام عفاريتى والنافذة عالية وضيقة، ناديتها بصوت عالٍ وخجول، سميتها فاطمة فلم تلتفت إليك، انها لا تعبأ بك هاهى تغادر. إنتظرت مقابلتها عند النافذة، لكنها لم تعد، رأيت النافذة مطلقة بستائر سميكة وإنتظرت طويلاً وريح المطر تلفحك ببرودة تصل إلى نخاعك ارتعشت واجتاحتك نوبه بكاء عميقة، بكيت طويلاً في الفراغ المجهول وشعرت أن طبقة سميكة من الضباب اللزج تغشى رأسك.

واجهت نافذتها المغلقة منتظراً، ليتها تخرج لتراها، أنت لا تعرف مابها، لماذا بكت في المطر ثم اغلقت النافذة وسبحت في الظلام. آه ما أصعب التفكير في إمرأة باكية محيرة. لو أنك تملك كلمة سحرية تسحبك إلى دارها: ها أنت واقف بالقرب منها، انها نائمة بتكويرة مثل الأطفال، بدت لك أثيرية وشاحبة مثل قمر مثل عقد ياسمين، لم تجرؤ على إيقاظها أو سؤالها أو ملامسة يدها ملامحها النائمة تشير لك قائلة . . دعني وشأني . . . لو سمحت اخرج وأغلق الباب وراءك.

أنت تنسحب بذلة وتطوى الباب خلفك.

النوم يداعب عينيك وأنت لا تريد قربه في هذه اللحظة، بدأت تصعد قمة لذيذة وبعيدة، أنت متوجه إليها على الرغم من رفضها لك. صوت حاد وطارق بدأ يخرج من ثنايا الوجود مثل شحاذ الليل. صوت رنة الباب، النافذة التي تتحرك، الصوت الذى يجوب الليل، لم يعد يهمك، تهمك النائمة خلف النافذة الموصدة، النائمة بحريرية مثل الملائكة، لكن الصوت ينفذ إليك، وأنت غير راغب في عودته، قلبك يرجو منه أن يختفي كي لا يزعجها، كى لا يوقظها من نومها اللذيذ،

لكنه عنيد هذا الحذاء، عنيدة هاتان القدمان، قاس هذا الصوت، صوت الدلو يرتطم بجدار البئر. صوت الشجر يضرب في الفراغ، صوت الحروف الأولى. صوت الغياب، صوت الناقوس، إخرج، إركض انه يتبعك، لهاث يجري وراءك، أنت خائف، لا لست خائفاً، واجهه، قابله عند الناصية. عند الباب الذى يطل على نافورة الزحام، لا تخف، وقف مثل جدار وإنتح ذراعيك لتحتوى القادم، انه يأتى حاداً، مقطعاً أوصالك بالحنين والشوق والزهور والعطر السماوي. خذه إليك، خذ هذا الجسد الضائع في الليل إلى نيرانك . . إلى ظلالك. قبله وخبره عن ظمأ روحك، خبره عن المرارة والايهام والخوف والفرح المتنكر. خذه إلى غاباتك وأنهارك إلى أعشاشك القابعة في الفضاءات المصدومة، وتلطف به من العثرة، انه يسقط. أنت تسقط، إصطدمت بظلام صامت يلف المقهى، لا أحد معك وصوت الليل يأز في أذنيك، تطلعت إلى الشرفة فلم تجد فاطمة ووجدت ظلاماً دامساً يلف المكان والمطر توقف، المكان موحش وكئيب، راودك شعور بالخوف، ناديت النادل فلم يجبك إلا صمت الطاولات، إنك خائف ومرتعش مثل صبي نائم في خرائب، سمعت أصواتاً تحاصرك، أصواتاً حادة وأصواتاً مبحوحة وأصواتاً طفلية مستنجدة وأصوات نساءٍ حاقدات وصوتاً يشبه صوت أمك. كدت أن يغشى عليك! سحقت حركة تسرى في المقهى، اعتقدت أن أحداً قادم وعندما تطلعت حولك وجدت حيواناً عنكبوتياً هائلا يتسلق الجدار ممتطياً السقف، حيوان مخيف ويتبرز نقطاً شرارية.

أفقت على سكون ضاج في غرفه مجهولة أشبه بصندوق لا أحد معك. لا نافذة. لا باب، لاقهوة، لانسائم . . . . . وهناك بعيداً . . . في النافذة المقابلة، ثمة إمرأة. أثيرية، قمر شاحب، فضة ياسمين، زهور قطن، تنظر إليك وتبتسم بحنين.

فالنتاين

سعد الدوسري

١ فبراير: ارفع كأسي، فيرتخي العرش:

تفتتحين احتفالَ النَص الارجواني. تهرع ملكاتُ اللوز للركوع بين يديك. ارفع كأسي، فيرتخي العرشِ لكِ. تعطينني يدَكِ، فأمحو بشفتيَّ لمعانَ الثريا على اصابعك. تَعْتَلين النصَ، وعندما تُلبِسُني الملكات درعَ المبارزة، يتنفسُ في عينكِ إعصارٌ حامض. تصفقين، فيتدافع السيّافون من كل جهات الحفل. لحظةَ تقعُ ابصارهُم عليَّ، يصيبهم الخشوعُ ويتساقطون موتى. تلتفُّ ذراعكِ حول ذراعي، وعلى اجسادهم نخطو الى خارج النص.

٢ ـ فبراير: دمٌ ينزف من زجاجةٍ على جانب الافق:

فوق هامش هذا الظلام المتلألىء، اضعُ رأسي واحاول ان اسكبَ على الرصيف بعض النبيذ المعتقّ في ذاكرتي. حاولت ان اقول لها بأن ازراراً واحداً فقط يفصلُ بين ان يطير من شفتيها المرجانُ، وان يحيطها اطفال ذبحتهم غيلان المطر، قلتُ: «انصتي. ثمةَ طريقٌ يزحف باتجاه ضوئكِ السلسبيل، والهداهدُ على جانبيه لا تستضيق حتى ترفعي عن ساقيكِ بِللور فستانكِ المزركش بالظهيرة الباردة. هذا موعدنا. لا ترفعي عن معصمكِ الوقتَ، ولاَ تهشّي الموسيقى الخافتة في انتظارك. انصتي. غريبٌ تجرح مواطئَهُ النيازكُ وتخلدُ الكواكبُ للنوم في معطفه البري. بجانبِ مشنقة النهار، يصرخ لليلٍ ان يُرخي عباءتَهُ الملكية. تغلي صرخاته السرمدية، فيفور الأرقُ ويظلُّ يحبس رئتيه لصدر نجمةٍ لم تَشع بعد في الافق الزجاجي.

٣ فبراير: منتصف القميص الحريري:

قطفتِ من رائحة السرير شمعةً، وابتسمتِ كرنين الصحو: «هل اشعلها؟؟» كانت الوسادة لا تزال تنهمر على شعرها الغاباتي. غطستْ عيناي في دبيب رموشها: «انتَ نجمة». «حين أغادركَ لا تطفىء الشمعة». كانت أصابعي قد اصطفّتْ في موكب أصابعها وكان مهرجانُ صوتها الخافتِ يزدان ببيارق من الحلوى. كان الصمت يباركنا بشهوته الطافية فوق نهر النعاس المرمري. «انا لستُ خائفة». كفراشةٍ تتبختر بحقلها، نهضتْ. توجهتْ إلى النافذة، واغرتها الستائر ان تغني للنور البادىء في حنجرتها العسلية، فغنّتْ. تقافزت سناجب الحديقة، وصعدت على أغصان شجيرة

الليمون، ثم سلطتْ عيونها الكرستالية إلى الغناء وعبق القميص الشراعي. «انتِ نجمة». استدارتْ إليَّ. سحبت الغطاء عن وجهي المختبيء ببقايا العتمة: «قم لنرقص».

٤ فبراير: قناطرُ الحبر تتأوه على العتبة:

يا لهذا الصداع. كلما بَرَقَ العويلُ في مغاور جمجمتي المفقوءة، اشتاط برداً وخوفاً. وحيداً تحت سقف المجزرة الأنيقة. تتدلّى فوقي عناكبُ تنسج هداياها المفخخة على كتفيَّ. صداعٌ لا يليق بحلم تكدّست له زنابق الأبهّة المفاجئة. حين لوّحت لي، كانت العتبةُ تهتز تحت قدميها. كنت لا أوِد ان اسقط. انتفض دمي برائحة الغرفة. قبل ان افتح عينيَّ، مددتُ يدي لألتقط من أصابعها عربةً تُقلني إلى عشها الفضائي، لكنني صحوت. وكانت أول ما استقبلتني جوارٍ مشوهات ربطنٍ خواصرهن بسياط الشوك، وحملن على رؤوسهن قدوراً يتقاطر منها الطين. احسستُ ان جمراً ثملاً قد بعهثن ليَخطُن لي قبراً يناسب سريري المكتظ بالضحى والعطش. «أيها الحلم الأليف كيف جئت؟! أيها الحلم كيف غادرتني. انني الآن أدخل قبراً جديداً».

٥ فبراير: النخل ينحني لشهقات الماء:

لتوقدْ في غيهب السواقي عشباً مكتحلاً بالرعشة، ولتحمل عني غسق التعب النامي في عرائش الجسد. انني استغيث ببلاط غربتكَ، فلا تدعني انقر تمرةً لم يستو ضجيجُها. على ظهركَ خارطة من كلاب الصيد، وعلى أضلعي وشمٌ لقرية غمرتها النوارس ذات صَراخ، فأختفت. «أتذكر؟! ركضنا معاً حتى مفرق الشجر. قبلَ أن أودعكَ، رأيتكَ ترتدي ظلّك وتمضي وحيداً». كان النخل ينحني لشهقات الماء، وكنت ابتهل الشمس ان يعود ظلك.

٦ فبراير: أرجوحة القناديل الملفوفة بالريحان:

تجهزّت الوليمة للنار، واغتسلتْ الفضةُ بالريحان. قنديل البرهة الخائفة يسرق من الزيت بريقَ شهوته. «هل تجيئين؟!» تهشّمَ دورق الكلام، فأنفرط العسل، ووجدتني انظم لشفتيكَ عقد ابتساماتٍ رشيقة. من صليل الشفق، انتقي لكَ ارجوحةً ثملة واتهيأ لاصطياد فراشات حلبتكَ المذهَّبة. «تعالي. وستعرفين ان لبراري الفضاء اعراساً من اطواق الياسمين».

٧ فبراير: شُدّي جيادَكِ وفرِّي:

«إن اقتربت، ستصعقك كثبانه المرَّة، وتتشقق قصائده في برد مراياك. سينخَرُ رماده خشبِ نايكِ، فلا تجدين معزفاً تخضرُّ به وحدتك.» قالوا هكذا و «انه حظٌّ من وحي مسائي تحرسه بجعات رماديّة. وانه حين خلع عنه قلنسوته، شعَّ من الصخرة التي كان فوقها الظلامُ، وهطل من الغيمة التي كان تحتها ريش وحبر.» هكذا و «انه لم يتشرد على ارصفة العطر من قبل، ولم تقتنصْه شِبَاكُ البخور.» قالوا «انه يحتمي بصهيل الوحدة وبمواويل الرمل الشاحب، في انتظار ان تنبعَ من تحت قدميه بئرء من البياض.» هكذا و «ماذا ستغزلين من صفصاف يديه؟!» قالوا «شدي بساطَ جيادَكِ وفرّي قبل ان تحطَّ بجعاته الرمادية على كتفيك».

٨ فبراير: سنّارتهم تصطاد تمثالك:

انقشُ مِن درٍّ سحـري فاكهـةٍ تليق بجـانبيْ مائـدتـك. كلما ارفع درَّةً نحو تمثالكِ، يهتاجُ الغواصون ويحتدُّ الميناء. «لنقتسم البحر.» لكنهم يوجهون سناراتهم اليّ، فيصطادونكِ مني.

٩ فبراير: كلما هدَّ القمر كاهل النجوم، انتعش:

خارجَ قضبان السفر الذى لا ينكسر، أرى جمعاً من العرافات يسجدنَ لي. واراني اخُرجُ يدي من فتحـة في الجـدار، فيلثمنَ خاتمي عرافةً بعد أخرى. اصيح: «ياسلالة الغبار انني اتطهر قيد الصلاة الثلاثين، فاجلدوا جنيات ساحركم على هضاب باديتي. كم ياغبار السلالات من جمرٍ تبلل في اوردتي، فصار زلالاً ثم شبحاً لكما هدَّ القمر كاهل النجومِ انتعش. أصيح: يابدوِ النوافل، هاكم الجبَّ والحنظل والهوادج المستريبة. خذوا من غشاوتي بصراً واعطوني صحراء لا تكفُّ عن الصحو. ياعرافات اضربن الرمل عسى لتلك القضبان الاَّ تؤمني للصلاة. ياسلالات يابدو ياعرافات. ان السفر خنجرٌ ينصهر بمراجل الظمأ.

١٠ فبراير: ان يحدقوا في بوابة التابوت:

التمَّ القناصون على جثة القمر. اعلن القائد لهم: «تهيأوا للجنازة» صرختْ الفتيات اللواتي كنَّ يشربن اسرارهن من نبـع اخفتْـهُ ضفـادع خرسـاء: «ايهـا القائد. كيف صوَّبتَ الى نحورنا رصاصَك؟؟» تجمهر الناس حولهن. صعدت على مصطبة الهلع واومأتْ للمرتبكين ان يحدقوا في بوابة التابوت. من كفن القمر، اندفع جحفلاٍ من الفرسان البيض واعتَلْوا سلالم السماء. «ايها القائد. لقد سئمنا شرفَ قناصيك.»

١١ فبراير: يستجيب الفؤاد لسمسم ندائك:

ذاق الـطفل لغز الشارع. ابتسمتْ له المِلوحة فمشى. مشى حتى نَبَتَ حول ساقيه خاتمُ الطريقِ. «سأرش القيد بالزعفران واقذف على سياج الوشاية فتائل النزهة. اوووه يا خبء المجرات وياقفلةً تستظل الخيام بأناشيدها. اجهشي بالكلام، لعل مغارة الفؤاد تستجيب لسمسم ندائكِ، فتدين الكنوز لنياقك... وحين تستلّين من سهوي عرق الدهشة، ستجدين ان اللغز ما زال مُرّاً وانكِ ياحبيبتي تزدادين ملوحة.

١٢ فبراير: انا اشاهد، انا يدي تحترق:

يدي تحترق. مصـائـد القطا على بعد نافذة منا، وانت سابحة في محراب مزاميري الندية. المصائد تتوثب للطير الجائع. اريد أن اتحرك لأهشَّ المصيدة، لكنني اخاف ان تستفيقِ بكِ ذراعي. يدي تحترق، الـطير يلتقط الحَبَّ المفخخ، فتنقض مخالب الحديد على جناحه. تغزُّ المزامير لكنكِ تطمأنين لذراعي ثم تعودين للندى. اضمُّكِ مستجيراً بمظلتك الغافلة. «انا وحدى الشاهد على المذبحة. انا يدي تحترق.»

١٣ فبراير: حصن المساء المتلبس بالسوسن:

كان عليَّ ان اطرّز خوفكِ بالثلج وان اقود سنابلك الى مرعى الشمس. كان عليك ان تجد لي هذا الثلج بهذه الشمس لكي تهبَّ ظفائركِ في زرقة النشوة، فلربما تنبض الخلجان ، وتهتدي الاشرعة الى جزيرة مأهولة بتيجان العناق. «أيُنا لكِ: هذيان قهوتي التي انسكبَ صباحُها على يوم الصحيفة، ام صولجاني الذي اطرق به ولايات الجنون؟! لا تخشي حراسي، فلقد دربتهم أن ينحنوا لكل نظرة يسرقها خماركِ المنقوش بالحياء. ولا تجزعي ان انا وطأت سجادة تأتأتكِ. اتذكرين اول راية غرستها فوق موج شقاوتك. كنت تحاولين ان تصبّي النار من حنطة وجهك الى تعويذة صمتي. أي قيامةٍ ستتفتح اكمامُها لو تسللتْ يداي الى رقصتك الخافتة؟! أي منجنيق سَيَدُكُّ حصنَ ذلك المساء المتلبس بإنهار السوسن؟! ان كواكبكِ الآن بوصلة للأرق.

١٤ فبراير: في المقهى، احتسي نعناعَ مشيتك:

سأتلو في هدهدة المصابيح ابتهالاً يضجُّ بحباحب الشُهُب، وسأمتطي مُهرةَ الشطرنج لتقودني الى شرفةِ دفتركِ السري. اليوم، سأجمع اللقالقَ حول مرفأكِ، وسأوقع على المرساة اسمَ النادلَ الذي احتسيتُ في مقهاه نعناع مشيتكِ النافرة. اليوم، يتثاوب الفستقُ على حبال الليلة الهلالية، فلا تَدَعْي الموجَ يتدفق خارج كأسك الرملي. تسقّي اغصانَ هذا الخريف على عتبة سريرك، وانفخي فيها من روحكِ اوراقا وبلابل. اليوم، يشقُّ نخبي غمام السهرة الخائفة، لتفيض القرى بالمحبين.

مشاركون في الأعداد القادمة

ادونيس - ابراهيم رماني - خالد المعالي - كمال ابو ديب - نعيم عاشور - سالم بن حميش - فوزية السندي - ابراهيم عبدالله غلوم - ادريس عيسى - احمد الملا - يوسف سعيد - سليمان العطار - محمد بنيس - حسن اغلان - سليمان توفيق - عمر الطالب - جمال القصاص - احمد خلف - محمد عبيد الحربي - صلاح عواد - سيف الرحبي - محمد عنابة - عبدالكريم الرازحي - سركون بولص - منصف عبدالحق - احمد مدن - عبدالستار ناصر - كمال قدورة - عبدالله باخشوين -

الحفلة

فريد رمضان

في مساء وحشي ، يطل عليك من الأبواب ، في مدينة يهوي شعبها عودة الوقت الى الخلف . تحف بك النصال و أنت حر لمرة واحدة ، تمارس عبور الطرقات الأليفة . تخرج عليك من القمر امرأة مذبوحة ترتدي ثوبا حريريا أحمر ، مطرزا بأسماء و احتمالات قابلة للرؤيا و الاشتعال .

لا تتعب نفسك بطرح أسئلة تحتاج الى كثير من الشرح ، سوف تخبرك بأنها أتت للمشاركة في الحفل ، و أن هذا الوقت وقتها ، فتتقدم نحوها قائلا :

- لقد هبت من هنا موجة ثلجية ، سحبت معها فصول اللقاءآت و قبلات عشاق قضوا زمنا و هم ينتظرون .

لن تعطيك فرصة لقراءة التاريخ ، ستدعوك لارتداء ساسل في يدها و أنت ساهم تمشي خلف حاشيتها الامرئية ، تتعرف على صاحبيها اللذين كشفا لك عن مشهد قديم حدث أمام أسوار قصر صحراوي تسكنه البراعم الذابلة ، فسائل الدم ، الصراخ المكشوف . الكرنفال اليومي . و فيضانات صغيرة تدحرج معها الأسماء و الصور و العواصم . تضاريس التنفس . الأقواس النائمة ، السهام الغائبة و اللهاث ..

اللهاث ..

اللهاث ..

حينها ستتأكد أنها امرأة فاتنة تغري الأصابع و الأنهار بارتكاب دورة جديدة حول الشمس .

تقودك نحو مبنى يطل على بحيرة تلهو فيها الدلافين ، و تدعوك لدخول الأيام ، و أنت لا تملك الخيار .

أيتها الأميرة الزاهية ، أنثري ريحانك علينا وابتهجي.

لقد أخذنا العطش الأبدي نحو دمك لنقف يوما كاملا
باتجاه الصمت .

أيتها الأميرة
يا ذبيحة الوقت
يا ذبيحة الوصف
أنثري ريحانك علينا و ابتهجي

تنظر اليك ببرود و عيناها تشعان مثل نجمة سكرى بصخب حفل الذي لا تراه .
تأخذها بين يديك لتكتشف جسدها المطعون :

أيتها الأميرة الزاهية ، ستنفض الجهات التي عبثت
بكؤوسنا و نحن في حيرة من معنى سلب الدم
و غزا أنفاسنا بلهيبه .

* * *

و حين يطل الصباح ستجد نفسك معها ، و قد غادرت كل قطارات المدينة محطاتها ، و أنك قد فقدت تذكرة العودة لطرق تهواها .

لذا عليك أن تبقى .

مرة أخرى لن تملك الخيار . انها امرأة الحفل .

أيتها الأميرة الزاهية

أيتها الذبيحة الزاهية

هات لنا دليل المكان ، لنأمر باسمك عن هوية

هذا الكون و نصف الحديث الذي نريد .

* * *

و في كل مساء ، حين تسمع صوت القطار البعيد ، ستتذكر غرفتك ، و قطتك المتروكة دون طعام . ستصلك رائحة شواء لحم تحبه ، و ضحكات الأصدقاء ، و كل شيئ.

هل تعتقد بأنك ولدت للتّو ؟ .. صرت تفكر أحيانا بالهرب منها ، و لكنك ستظل مقيداً بها .

انها أميرة الحفل

آلهة الذبح .

من كتاب يصدر قريبا بعنوان (تلك الصغيرة التي تشبهك)

جلوة الرّخ

عبدالقادر عقيل

الشمس إنعزلت، والسماء هجدت، والنجوم انتثرت، والكائنات أنِست. الليل سجىٰ، والقمر انجلىٰ، وأنا، ككل ليلة، أحدق مذهولاً، مبهوتاً، مبهوراً، في بهاء الفضاء. تدور بي طواحين أسئلة شتىٰ، ماذا هناك، من أي نبع ينبجس كل هذا الضياء. ؟

يحلو لى أن أتمنى، أن أبلل جسدى برغوة الأنوار، أن أنأى، كالقمر، عن الأرض، وعن البشر.

نجمتى أين أنتِ، هل نسيتني؟، لم لا تصطفينى، لم لا تمدين يديكِ وتنتشلينى؟.
أي نجمةٍ أنت
يا نجمتي؟

*　*　*

البحر يجرّ عرباته بتثاقل نحو ساحة الشاطىء، تتأهب عناكب البحر للالتجاء بفتحات الصخور لتختبىء فيها. وشوشات الموج أنغامٌ تلوّن صمت الليل المرهق. أضع يدى وراء رأسى وأغمض عينى. ما أغرب هذه الحياة، ما أعمق أسرارها، وما أكثر أحزانها، ليت أنى أعرف متى سأموت.

يخفت غناء الموج، تختلط بأصوات مريبة، ألتفتُ،أرى شيئاً ما يطفو على الماء. أقتربُ من الشاطىء. أدخل البحر. أرى تابوتاً عتيقاً يتدافع بقلق نحو الشاطىء. أجفل، أسحب التابوت، ثقله يوحى بوجود شىء ما بداخله.

أبدأ فى فتق الألواح الخشبية، ورعدة تسرى فى جسدى. أرى جسداً مسجى فى التابوت، هو رجل فى الأربعين من عمره، حليق الرأس واللحية والحواجب والشوارب، عليه دلق رقيق، بالى الخلق، مرقع من كل الجوانب.

شهقت رعباً حين تحركت أطراف الرجل، وتراجعتُ الى الوراء حين نهض قائماً. وقفتُ بعيداً أراقبه وهو يخرج من التابوت ويجلس على الرمل.
كدت أهرب لكنه أستوقفنى قائلاً: «أدن ولا تخف منى».

ترددت برهة، ورأيت أنه يمدّ لى يده ويشير علىّ بالجلوس. اقتربتُ. جلست فى مواجهته خائفاً.

لم يقل شيئاً وبقى صامتاً فترة طويلة.

قلت: «من تكون، ومن أين أتيت؟.»

قال وهو يسحب الهواء عميقاً فى رئتيه:

«كنتُ نطفة تائهة عبرت برازخ الاحلام بحثاً عن رحم المعرفة، فتجلّت لي المعرفة فى صورة امرأة تفضح بجمالها الصباح حين ينفجر، وينكس الورد خجلاً حين تبتسم. لا يهولنك ما تسمع، فقد ولدتُ دون أب، هل للمطر أبٌ؟، وتحولتُ الى نطفة طاهرة كقطرة طل لم تنكسر. كنتُ أعرف انى سأمكث فى رحم المرأة أربعين يوماً ثم أخرج للدنيا. رأيت فى الرحم طفولتى وحداثتى وأفعالى وأوصافى، ورأيت ساعة أجلى. انفتح باب الرحم بعد أربعين يوماً، فخرجتُ، ورأيت أننى أمام امرأة الحلم، فى وجهها نور يعمى الابصار، كانت جالسة على عرش من نور تحت قبة من كبريت أحمر، ارتفاعها أربعون ذراعاً. قالت لى اذهب وأنقذ شعبك من الحيرة، اجعلهم ينصتون إليك، ويتأملوك، علمهم الحكمة والمعرفة، اذهب وخذ بيدهم الى مدينة غنية بالجواهر والذهب، مدينة لا يدخلها الغرباء، لاجوع فيها ولا خوف ولا قتال ولا موت، لا مرض ولا قهر ولا عرش ولا تجارة، لاحدود للزمان فيها ولا للمكان، لا يدخلها إلّا من بلغ الاربعين. قلت لها وأين تكون هذه المدينة؟. أجابت إذا وصلت إلى شجرة الحياة أنبئتك بتآويل مالم تعرفه.

ثم نزلتْ من السرير وأخذتْ تلهو معى وتناغينى، تحملنى فيتضائل جسمى، حتى أصير كحبة قمح، وتقذفنى فى الهواء فلا أهوىٰ، تطلب منى أن أخطو فى الهواء دون وجل، بينما هى تضحك كوردة الصباح، ثم تطلب منى أن أكبر شيئاً فشيئاً حتى أغطى القبة. وأخذتْ تختفى تارة ثم تارة تتحول إلى أسد ثم إلى نسر هائل ثم إلى كلب سلوقى ثم إلى وردة سوداء. قالت لى تعال، أدن منى. فدنوت حتى صرت فى وجهها، فوضعت اصبعها داخل فمى ونزعت لسانى، فقال لسانى لم نزعتنى، فأجابت أنك لن تكلم الناس أربعين سنة، ثم أخذتنى وأدخلتنى فى هذا التابوت وأحكمت إغلاقه من الخارج ثم قذفت بى فى البحر».

قلتُ مأخوذاً: «وهل مكثتَ فى التابوت أربعين سنة؟».

قال: «هكذا كان الأمر».

كدتُ اسأله لكنه بادرنى بالسؤال: «وأنت من تكون؟».

قلت: «أنا مجهول الأصل، ماتت أمى وهى تلدنى فى زمن إشتداد غلاء القوت، وعوز الطعام، وتعذر الكسب، وغلبة الفقر، وتهتك صاحب العيال، فى زمن أكلت الناس فيه الميتات من الخيل والحمير والجمال، ونهبت الحوانيت، فى حين كانت الحبوب والقمح والتمر تكنز فى مخازن أزواج القحاب. قيل أن أبى مات قبل أن أولد بعد أن ضربه العسكر بشمراخ رطب على رأسه لتطاوله عليهم بالسب فى الأسواق.

لستُ حاكماً مرتشياً، ولا قاضياً آكل أموال اليتامى، أعيش مع العراة والطرارين والمحابيس، نقيم الشرع بأنفسنا، ونسرق كبار الأثرياء والبخلاء، وغيرهم من ذوى اليسار والنفوذ، لا نسرق الجيران ونتقى الحرم ونرعى الجار ونعين الضعيف وننصر المظلوم».

قال: «ألا تريد أن تعرف نفسك؟».

قلت: «بل أريد اشباع معدتى أولاً».

قال: «وكيف تشبعها وهى جائعة للمعرفة؟».

قلت: «بالسيف وحده حين ينطق».

اختارَ أن يصمت ملياً، ثم نهض متجهاً صوب البحر.

سألته: «إلى أين أنت قاصد؟».

أجاب وهو يمشى على الماء مبتعداً فى الظلام:

«سأعود بعد أربعين يوماً، أنا ذاهب لأرى شجرة الحياة».

قلت دون أن يسمعنى: «سأنتظرك».

سمعت صوته يدندن داخل رأسى قائلاً: «سأعود».

(٢)

فى الحلم كنتُ معه فى قصر الوالى المركب على سبعين عمود من الرخام. كنا ننتظر قدومه، إلاّ أن حارساً أمرنا بأن نتبعه. دخلنا إلى دار أخرى مفروشه بالآس والعنبر المنثور فرأينا الوالى جالساً على مرتبة عالية مرصعة بالذهب المشبك بجوهر عقيق، ويعزف على قيثارة مطوّقة بالفضة، هو أدرد، مكحل العينين، سابل الشعر، عليه لباس رقيق ناعم، ويضع خضاباً فى يديه ورجليه كخضاب النساء، وقد جعل فى أعلىٰ جبهته حلياً من الماس.

قال بصوت لين: «لماذا تكرهانى؟».
قلت له محتداً: «لقد أتعبتَ الأمة وأتعبتَ البهائم».
قال وهو يحمّر خديه بتقريصهما: «لا، بل أنتما تكرهانى».

يقوم محركاً يديه فى سيره كالنساء، ويميس كالخيزران، ثم يصفق بنعومة فيسرع أحد أتباعه بإعطائه تمثال حصان خشبى عليه كسوة موشاة تخفى القدمين. يعلق الحصان الخشبى على كتفيه ويبدأ فى الكرّ والفر على أصوات المزاهر والدفوف والصنوج.

من حدة الغيظ شهرت سيفي واندفعت نحوه فالقاً رأسه بضربة واحدة. لكنه واصل رقصه دون إنقطاع، وأخذ دمه يتدفق كشلال منهمر حتى امتلأت الدار بالدم، وأوشكنا على الغرق، لكن الوالي لم يتوقف أبداً عن الكر والفر. ورأيت ان الحصان الخشبي بدأ يندفع نحوى فاغراً فاه المليء بالمسامير محاولاً عضى.

جفلتُ ونهضت فرأيت الوالي جالساً عند رأسي يتمعن فيّ، أرتعبت، وكدت أصرخ مفزوعاً.

قال الوالي بصوت لين: «لماذا تكرهني؟».
ثم بدأ شكله في التحول تدريجياً حتى أصبح على شكلِ صاحبي، لكن سحنته كانت متبدلة، إذ بدا في لحية بيضاء مسترسلة كأنه شيخ في التسعين، مئتزراً بعباءة بيضاء ناصعة اللون.
قلت: «لقد أرعبتنى».
قال: «هل كما أرعبكَ صاحب الحصان الخشبي؟».
قلت: «وكيف عرفتَ بما حلمت؟».
قال: «أو لم أكن معك في الحلم؟».

قلت: وأنا أعتدل في جلستي: «ومتى أتيت؟».
قال وهو يثقب انفه بخزامة فضية: «حين فلقتَ رأس الوالي».
قلت: «وهل وصلتَ إلى مبتغاك؟».
قال: «بل وصلتُ الى نفسى».
قلت: «ماهذه السعاية التي سعيت، هل تطلب نفسك وهى أقرب إليكَ من حبل الوريد؟».
قال: «بل هى أكثر بعداً من بعد النجوم الزاهرة عن الارض، لقد تركتك أربعين يوماً بحثاً عن شجرة الحياة. قصدت مسجداً سيبنىٰ بعد مائة عام، فوجدت رجلاً كبير العمر، مهيب المنظر، يضىء وجهه إشراقاً، وتشع عيناه بريقاً. سألته عن شجرة الحياة فقال إنها على بعد ألف ألف فرسخ، وان الطريق إليها وعر وشاق، ولابد من عبور ألف ألف كثيب لاهب، فالشجرة راسخة في الكثيب الألف الألف، لازرع ولاماء حولها، وتحرسها حية سامة تقتل من يدنو من الشجرة، ثم قال لي احتمل واصطبر حتى تصل. وقد جاهدتُ في ذلك جهاداً عظيماً حتى وصلت الى الشجرة. قلت للحية الحارسة تنحى حتى ألمس الشجرة، فقالت الحية دع نفسك أولاً وتعال، فسقطتُ مغشياً عليّ من عذوبة صوتها، ولما أفقت رأيت نفسي مكان الشجرة فلم أتمالك نفسى ومتُ دهشاً، أنا أنا وشجرة الحياة أنا».
كنتُ أشم رائحة المسك الازفر يصاحب كلامه، سألته: «واين المدينة التي لا جوع فيها ولا خوف ولا قتال ولا موت ولا مرض ولا قهر ولا عرش ولا تجارة؟».
قال وهو يمدّ يده اليّ: «تعال معى واتبعني فأريكَ هذه المدينة؟».
قلت مغموماً مكروباً: «ولكن شعبى هنا، ومدينتي هنا، ولن أسيبها، فالى اين تأخذنى؟ هل تدرى ان المدينة محاصرة من كل الجهات بالدبابات والمجانيق والمدافع والعرّادات وراجمات الصواريخ المنصوبة فوق التلال؟ لماذا لاتبقى معى حتى أنقذ شعبى من الوأد الجماعي. لقد ضاق المسلك واستحلسنا الخوف واشرفنا على العطب فأرني برأيك، الى اين اذهب؟».
لم يقل شيئاً بل حدّق في عيني وأسمعني دون أن ينطق كلاماً مضحكاً عن الوالي، فلم اتمالك نفسى وانفجرتُ ضاحكاً حتى أدمعت عيناى، وحين ضحكَ هو بدأ المطر في الهطول.

(٣)

قال: «خذنى إلى أتباعك».
قلت بكلمات مرتعشة: «هل ستبقى معنا؟».
لم ينصت اليّ بل تدافعت خطواته الى الامام. ركضتُ وراءه وقلت له متوسلاً: «هل ستحارب معنا؟».
لم يقل شيئاً، ومدّ يده قابضاً على يدى بقوة. شعرت برجفة هائلة ترج بدنى، ووجدت اننا قد تحولنا الى طائرين غريبين نحلق في الهواء.
قلت له خائفاً: «ها قد وصلنا».
نزلنا على الارض، وتحولنا الى اشكالنا الادمية.
قلت: «كيف استطعتَ أن تفعلِ ما فعلت؟».
قال: «لو سلكتَ مسلكى لعرفت سرى».
الناس كانت محتشدة في الساحة تتناقل أنباء حصار المدينة، أو تراقب الطائرات العمودية وهى تهز الهواء.
حين رأوا صاحبى بهتوا، وتقدموا نحوه متحلقين حوله مأخوذين به، كانوا كمن أصابهم سحر مبين.
قال: «تعلمون يا أهل المدينة انه ليس لنا مال، ولا دور لنا ولاعقار، ومامعنا ذهب ولافضة ولا خز ولا حرير، ولكن لما رأينا ما أصابنا من ضيق الدنيا، وسوء الحال، فاننا شهرنا السيوف ودعونا لنصرة

الحق، ايها الناس لا جناح علينا اذا نهبنا دور السلاح وقاتلنا، ولا اذا كسرنا مخازن الحبوب واكلنا، ولا اذا حفرنا الخنادق واحتمينا، ولا اذا نصبنا المتاريس ودافعنا. انما جئت ادعوكم للذهاب الى مدينة لايدخلها الغرباء، لاجوع فيها ولا خوف ولا قتال ولا موت، لا مرض ولا قهر ولا عرش ولا تجارة».
تعالت الهتافات وصيحات الحماس:
«الرواح الرواح الى الموت».

(٤)

تعال معى لأرينكَ ما حدث.
هنا وقعت الواقعة.

بيوت متهدمة. مبانى متشققة. أشجار مجتثة. جياد نافقة. رايات خافقة. جثث منتشرة تحت الخرائب بشكل فوضوى. قنابل يدوية لم تنفجر. رباطات مدماة. ناقلات جنود مصطدمة بجدار. سيوف. جواشن. قرون بقر. خوذ. رماح. حدبات تروس. بطون مبقورة. أكتاف منتزعة. جثث أطفال ملقاة فى حوض كبير تتجمع فيه المخلفات.
قال: «هل هذا ما أردنا، أمْ أن هذا فُرض علينا؟».
سيارة عسكرية تندفع مسرعة فى الطرقات، تطلق النار فى الهواء. أركض مبتعداً. أقف. أراه واقفاً لا يتحرك. أناديه، أطلب منه الهرب. أعود إليه، لكنه لا يتحرك.
حراس ينزلون من السيارة، يوجهون رماحهم الطويلة إلى صدورنا ويأخذوننا إلى ساحة المدينة حيث المئات من الأسرى والجرحى.
قلت له: «لماذا لا تهرب؟».
قال: «غدا سيحين وقت موتى».
أحد الأجناد يطلب منا ومن آخرين أن نقف صفاً واحداً. يُحضرون شخصاً ما، يضع قناعاً أسود على وجهه ليتعرف على الوجوه. يشير بيده علىّ وعلى صاحبى ويقول بصوت أجش: «هذان هما أس البلاء ورأس الفساد».
ثلة من الجنود تندفع نحونا، يأخذوننا فى سيارة تسرع بعيداً عن الساحة ثم يضعوننا فى زنزانتين متباعدتين، لكننى كنت أسمع صوته فى رأسى بوضوح وهو يحدثنى عن جمال المدينة الموعودة.

(٥)

فى صبيحة اليوم التالى أركبونا حمارين بالمقلوب وداروا بنا فى الأسواق والطرقات، ثم أخذونا إلى ساحة عامة مكتظة بالناس، وفكوا وثاقنا حين وصلنا إلى الصلابة. لما رأى صاحبى الخشبة والمسامير ضحكَ حتى أدمعت عيناه. بدأوا ببتر يديه ورجليه من خلاف دون أن تصدر عنه آهة واحدة، وقطعوا لسانه وإحتزوا عنقه ثم أحرقوه ونثروا رماده.

حين جاء دورى رأيت أننى أتحول بين يدى السياف إلى طائر أخضر أعلو شيئاً فشيئاً وسط ذهول الحاضرين وصيحاتهم، أخذتُ أطير عالياً بعيداً عن الأرض وعن البشر.

هتفتُ بأعلى صوتى وأنا أحلّق فوق دخان المدينة المتصاعد:

«أنا الموج الكدر، أنا القفل العسر، أنا النار، أنا العيار، أنا الرحىٰ إذا استدار، أنا فرعون، أنا هامان، أنا النمرود، أنا الشيطان».

سمعتُ صوته يطرب أذني وهو يقول : «سأعود» .
وصدى ضحكاته كانت تلبد الغيوم وترسل البروق إيذاناً بعاصفة قادمة .

أغسطس ١٩٨٩

تبادل الأنخاب مع الأشباح

ترجمة أمين صالح

عذرية الشاشة المرعبة

الشيطان العظيم، ذو الاسنان البيضاء اللماعة والاذرع العارية، يتكلم على الشاشة بلغة رائعة . . لغة الحب. وكل البشر يصغون.

أمام الشاشة يتعين علينا أن نفتح أعيننا، ان نحلل المشاعر التي تحولّنا، أن نفسرها في سبيل اكتشاف سبب ذلك التسامي الذي تحسّه ذواتنا. أية فتنة وجاذبية جديدتين نجدهما ـ نحن المتخمون بالمسرح ـ في هذه السيمفونية السوداء والبيضاء . . اكثر الوسائط فقراً، والمجردة من الطيش اللفظي والمنظور المسرحي؟ انه ليس مشهد العواطف والرغبات المتشابهة بشكل ابدي، ولا ـ كما يود المرء أن يعتقد ـ النسخ المكرّر والأمين لمشاهد طبيعية تضعها وكالة توماس كوك في متناول أيدينا، بل تمجيد تلك المواد والاشياء التي، دونما حيلة أو خداع، يستطيع ذهننا الواهن أن يرفعها الى المرتبة الأسمى للشعر. البرهان على ذلك يكمن في الضجر الذي نحسه إزاء الافلام التي تستلّ عناصر غنائيتها من المستودع البالي للافكار الشعرية القديمة، التي صارت معروفة ومباحة: الافلام التاريخية، الافلام التي يموت فيها العشاق بسبب ضوء القمر أو الجبال أو المحيط، الافلام الدخيلة، الافلام التي تحمل كل الأعراف القديمة. في حين تتوجه أحاسيسنا وانفعالاتنا نحو افلام المغامرات الامريكية التي تتحدث عن الحياة اليومية وتنجح في رفع مواد بسيطة وعادية الى مستوى درامي: ورقة نقدية تجذب انتباهنا على نحو آسر، مسدس فوق طاولة، زجاجة عند الاقتضاء تصبح سلاحاً، منديل يفشي عن جريمة، آلة كاتبة هي أفق منضدة، شريط تلغرافي ذو شيفرات سحرية تثري أو تدمّر المصرفيين.

* ـ هذه المختارات من كتابات بعض السرياليين في السينما، مترجمة، بتصرف، عن كتاب: «الظل وظله».
The Shadow and Its Shadow.
تحرير: بول هامون، منشورات معهد الفيلم البريطاني ـ ١٩٧٨.
* ـ العناوين من وضع المترجم.

الاطفال، هؤلاء الشعراء دون ان يكونوا فنانين، يركزون احياناً انتباههم على شيء ما الى درجة أن قوة التركيز تجعل هذا الشيء ينمو ويزداد حجماً بحيث يحتل مجالهم البصري كلياً، فينتحل مظهراً غامضاً ويفقد كل صلة بهويته وغايته، او نجدهم يرددون كلمة ما بشكل متواصل الى حد أنها تجرد نفسها من المعنى وتصبح صوتاً حاداً، بلا غاية ولا خاصية، والذي يدفعهم الى الصياح أو البكاء.

بطريقة مماثلة، على الشاشة نجد أن الاشياء التي كانت منذ لحظات قليلة محض قطع من الاثاث أو كتب أو تذاكر، صارت تكتسب مدلولات غامضة أو مهدِّدة. هذا التركيز العاطفي يفتقر إليه المسرح لهذا هو أقل تأثيراً.

إضفاء قيمة شعرية (لم تمتلكها بعد)، وحصر مجال الرؤية بشكل مقصود من أجل تكثيف التعبير: هذان هما الخاصيتان اللتان تساعدان في جعل الديكور السينمائي محيطاً ملائماً للجمال المعاصر.

اذا كانت السينما اليوم لا تكشف عن حقيقة كينونتها، أو ما ينبغي أن تكونه، بوصفها استحضاراً قوياً، حتى في أفضل الافلام الامريكية التي تحوّل شعر الشاشة لأن يتحرر من فوضى الاقتباس المسرحي، فذلك لأن الفيلم لا يدرك خاصياته الفلسفية رغم أنه أحياناً يمتلك وَعياً حاداً بجماله. كنت أتمنى ان يكون صانع الفيلم شاعراً أو فيلسوفاً . . كذلك المتفرج الذى يحكم على العمل الفني.

الأفلام، وحدها، هي معهد السينما . . تذكّر ذلك. هناك سوف تجد المادة النافعة، شريطة أن تتمكن من التعرف عليها والتقاطها هذا الابتكار ليس مدّعياً: شارلي شابلن يحقق الشروط التي ينبغي التأكيد عليها بإلحاح. إن احتجت الى نموذج أو مثال فأنظر إليه . . هو وحده الذي بحث عن المعنى الجوهري للسينما، وفي محاولاته الدؤوبة، المتواصلة، استطاع أن يسحب الكوميديا تجاه اللامعقول والمأساوي.

يجب على السينما ان تحاذر: جميل ان تكون مجرّدة مما هو لفظي، لكن يجب أن يحل الفن محل الخطاب، وذلك يستلزم ماهو اكثر من التمثيل الدقيق، الصارم، للحياة.

غير أن السينما تنزع لأن تظل سلسلة متوالية من الصور الفوتوغرافية. «التصوير» المثالي ليس هو اللقطة الجميلة، وليس كافياً البحث عن صانعي افلام ممسوسين بالحس الجمالي، فهذا لن يقودنا الى مكان معين، بل سوف يتركنا مهملين في البرد.

إننا بحاجة الى جمالية جديدة وجريئة، بحاجة الى الاحساس بجمال معاصر. وفق هذا الفهم، سوف تتحرر السينما من الخليط العتيق، الملوّث، السام، والذى يربطها بالمسرح الذى هو عدوّها.

أمر حيوي أن يكون للسينما موقع فى اهتمامات الحركة الطليعية، فلديها مصممون ورسامون ونحاتون، وينبغي اللجوء إليهم إذا أردنا جلب شيء من النقاء إلى فن الحركة والضوء.

فن السينما ينتمي بعمق إلى هذا العصر، لذا لا يجب ترك مستقبله بأيدي رجال الأمس. أنظر أمامك من أجل العون، ولا تخش جرح مشاعر أولئك الذين يدللّونك ويتساهلون معك. إعلم بأن أولئك الذين يحملون عبء هذه المهمة، لابد أن يتوقعوا عدم الفهم والازدراء والضغينة. ولا ينبغي أن يكبح ذلك جماحهم. كم هو رائع أن يهتف الحشد ضد الفيلم. لقد آن الأوان كي يصفع شخص ما وجه الجمهور ليرى إن كان ثمة دم تحت الجلد.

متى، قبل أن تضاء الشاشة العارية، سوف يكون لدينا ذلك الاحساس بالعذرية المرعبة، بالوعي الأبيض، لقماشنا؟

آه يا للنقاء، يا للنقاء،

١٩١٨

حياة نشربها كالحليب

وُلدت السينما مباشرة بعد أن شعرت أعين الفرنسيين بالانهاك والضجر من مشاهدة «شرائح من الحياة» الأزلية، على خشبة المسرح، المرة تلو الأخرى، وعندما كانت مسارح المنوعات وحدها القادرة على تحريك عواطفنا المسكينة التى أذبلها الشعر. . للحظة على الأقل.

لكن سرعان ما بدت الخدعة أكبر مما كنا نتوقع. الافلام كانت تافهة، مملة، وجديرة بالرثاء. انها حتى لم تكن غبية بما فيه الكفاية، لكي تجعلنا نحتج ضدها. لقد أراد كتاب السيناريو أن يصلوا إلى الناس بأي ثمن. . أن يصلوا إلى أولئك الذين بهم تزدهر الميلودراما والكوميديا العاطفية.

ولكي يجعلوا دموع الجمهور تفيض، بذر صانعو الافلام الأذكياء مقداراً وافراً من الزهور الزرقاء الصغيرة على السيلولويد. والجماهير بدأت تبكي، لكن من الضحك. كنت ترى فتاة صغيرة يختطفها غجر أنذال ثم يعثر عليها ذووها عن طريق الصدفة، أو أماً مسكينة مع دزينة من الأطفال يضربهم الزوج السكّير المتوحش وفى النهاية يثأر لهم الخمر والهذيان الارتعاشي الناشىء عن الادمان.

آنذاك، لم يعد أي شيء ممكناً.

ضجر الأمسيات، الذى يطفو مثل دخان سيجارة ويجعلك تتثاءب إلى أن ينحدر النوم، كان يزهر في الأنفاس المتقدة لبعض الأفراد الشباب. . أصدقائي.

كنا نسير فى الشوارع المهجورة والباردة بحثاً عن حادثةٍ، لقاءٍ مفاجىء، حياةٍ ما. ولكي نذهل أنفسنا، كان علينا أن نشدّ تخيلاتنا إلى أحلام حسيّة. الجرائد، التى كانت أكثر غنى بالألوان من خرائط العالم، أذهلتنا للحظة أو اثنتين. مقابل بضعة بنسات كنت تستطيع أن تعبر العالم وتشهد الدراما الدموية، المدهشة، والتى للحظةٍ كانت تضىء نقطة ما على سطح الكرة الأرضية. كنا فى غاية العطش إلى تلك الحياة القوية والغريبة، تلك الحياة التى كنا نشربها مثل الحليب.

يوماً ما رأينا ملصقات هائلة، طويلة كالأفاعي، تغطي الجدران. فى كل منعطف، ثمة رجل - ملثم بمنديل أحمر - يصوّب مسدساً نحو مارة لا مبالين. كنا نحسب أننا نسمع عدْو فرس، صوت سيارة، صرخات موت. انحدرنا صوب صالات السينما وأدركنا أن كل شيء قد تغيّر.

لقد فهمنا أخيراً أن السينما ليست دمية مكتملة ومثالية، بل انها راية الحياة الرائعة والمدهشة. الصالات الصغيرة، المظلمة، التى جلسنا فيها، صارت مسرحاً لانفجارات الضحك، والغضب، واحساسنا العظيم بالزهو. بأعين مفتوحة على سعتها، طالعنا الجرائم والرحلات والظواهر النادرة. لا شيء كان أدنى مرتبة من شعر عصرنا.

لم نكن نفهم ما يحدث. كنا نعيش فى سرعة، وبشغف. كان زمناً جميلاً، وبلاشك أن ثمة أشياء أخرى عديدة ساهمت فى جماله، لكن السينما الأمريكية كانت إحدى أروع مفاخره.

فيليب سوبو
١٩٢٤

أعلن عن ميلاد تقنية جديدة. فوراً جاء الفلاسفة راكضين مسلحين بمعضلات زائفة ومضللة: هل السينما فن أم شيء آخر؟ هل هي جديرة بالاهتمام؟

قال البعض: «السينما مجرد شكل متكامل من أشكال التصوير». . رافضين بذلك الاعتراف بهذا الاكتشاف الجديد.

المتطرفون، الذين لا مفر من وجودهم فى أي مجال، اتخذوا الموقف المضاد. قالوا « السينما ليست فناً فحسب، بل انها ـ علاوة على ذلك ـ سوف تمتص تدريجياً كل الفنون الأخرى. (محاضرة مارسيل ليربيه التى نشرت عام ١٩٢٣) وبرهانهم على ذلك: أن السينما تحل محل فن العمارة (القصور فى لص بغداد) والموسيقى (فرقة جاز زنجية تعزف لحناً فى أحد الأفلام) والرقص (فالنتينو يرقص التانغو).

إذا كانت الاستنتاجات تُستخلص وفق هذا المنطق المضحك، فسوف يجعلوننا نؤمن بأن طعامنا فى المستقبل سوف يُستبدل بصورة شابلن والطفل وهما يأكلان بنهم طبقاً من الفطائر.

كيف نرى مستقبل السينما؟. . هذا سؤال واقعى أكثر وللاجابة عليه يتعين علينا أن نتأمل، بشكل موجز، مسألة نشوء وتطور الفنون الأخرى.

إننا ندرك بأن كل فن يتبع، فى دورته وتحوّله، نفس المخطط العام: انه يفلت، أولاً، من التلويث الأدبي (التخلي عن الرسم الرمزي والموسيقى ذات الثيمة الرئيسية)، ثم يتمرد على قيود المنطق ـ الذى يعتبر عنصراً عقلانياً يكبح الحرية الحسيّة ـ فى سبيل إستقصاء مبادئه وقواعده الموجهة وفق تقنيته الخاصة (التكعيبية، الانطباعية الموسيقية).

بعدئذ نستطيع بسهولة أن نتنبأ بالمرحلة الثالثة: الفنانون، فى توقهم الشديد للتحرر الشامل، سوف يزيحون الركيزة الأخيرة للتقنية ويطالبون بحقهم فى استحضار، ومن ثم التلاعب ـ دون أي تكيف ـ بالمادة الحقيقية التى تشكّل أساس فنهم.

اننا لا نرغب فى حجب التبسيط المفرط لهذه الأفكار، أو المجازفات الكامنة فيها، لكن لا أحد يستطيع أن يفنّد هذا الاستنتاج: فى تطور كل فن تأتى مرحلة، قد تكون مؤلمة أو لا تكون، يتجاهل فيها الفنان كل سلطة ذات منشأ عقلاني أو منطقي لكي يستجوب الامكانيات التقنية لفنه.

يبدو، بالنسبة لنا، أن السينما قد وصلت الآن إلى هذه المرحلة.

سنتحدث هنا قليلاً عن حركة أدبية ليست حديثة المنشأ والأصول، لكنها تظهر نفسها فى الحاضر بطريقة صاخبة جداً: ونعنى السريالية. نحن الآن نعرف السمة الجوهرية للأطروحات السريالية (والتى نجد أصدق تعبير لها فى بيان السريالية الذى كتبه أندريه بريتون): أن النشاط اللاواعي للعقل ـ والذى تركز حوله اهتمام عام من خلال أعمال مفكرين مثل: فرويد وبابنسكي، أو روايات مؤلفين مثل مارسيل بروست ـ قد أصبح مرتكزاً للحياة الذهنية. إن الغرض الرئيسي للفنان، من الآن فصاعداً، أن يسبر ويستكشف الواقع في حلم أسمى من ذلك الواقع الذى يقترحه علينا التفكير المنطقي، وبالتالي، الاستبدادي.

السريالية، من جهة، تظهر نفسها كنقد للاشكال الموجودة فى الأدب، ومن جهة أخرى، كتجدّد تام للمجال والمنهج الفنيين، بل ربما كتجديد لأغلب القوانين العامة للنشاط الانساني، باختصار: الاطاحة الشاملة بكل القيم.

ثمة حقيقة ملفتة للنظر وهي أن اعتراضاتنا على تطبيق النظريات السريالية على الادب تتلاشىٰ وتفقد قيمتها ما أن تطبق فى حقل السينما. هنا، أكثر من المجال الأدبى، صحة وخصوبة الاطروحة السريالية تبدو أخّاذة ومدهشة.

الاعتراض على المنهج (صعوبة توحيد الوعي واللاوعي على نفس المستوى) لايصمد عندما يتعلق الأمر بالسينما، ففي هذا المجال ينسجم الشيء المرئي بدقة مع الهذيان الواعي. لندخل صالة السينما حيث الشريط السينمائي المخرّم يطلق فى الظلام صوتاً كالخرير. ذلك الشعاع المضيء يقود نظرتنا الى الشاشة والتى لمدة ساعتين سوف تظل ثابتة ومركزة عليها: الحياة فى الخارج تفقد وجودها، متاعبنا ومشا كلنا تتلاشىء، جيراننا يختفون، جسدنا نفسه يخضع لنوع من الانسلاخ المؤقت والذى يقصي الاحساس بوجوده الخاص. نحن فى هذه الحالة لسناسوى عينين مثبتتين بإحكام الى الشاشة البيضاء.

أندرية بريتون الذى يرغب فى ترسيخ سمو الحلم، يكتب: «إن ذهن المرء الذى يحلم قانع تماماً بما يحدث له. والسؤال المؤلم عن الاحتمال لن يظل مطروحاً» ويتساءل بريتون: «أي سبب، أي سبب أفضل من أخر، يمنح الحلم هذا الاغراء الطبيعي، ويجعلني أرحّب - دون تحفظ - بحشد من الاحداث التى تصعقني غرابتها فيما اكتب؟»

الاجابة على هذا السؤال تكمن فيما يدعوه تين TAINE «الميكانيكيه المختزلة للصور». حين نكون فى حالة يقظة، الصور التى تتدفق وتجيش فى خيالنا، تملك مظهراً واهناً وشاحباً مما يساعد، عن طريق التباين، على بروز وفعالية الصور الحقيقية التى نتلقاها من خلال حواسنا. وهذا الاختلاف يكفي لأن يجعلنا نميّز بين الواقعي والمتخيل. أما فى النوم فتكون حواسنا معطلة، أو بالأحرى، توسلاتها لاتعبر عتبة الوعي، وينعدم التباين المختزل، بينما سلسلة الصور المتتابعة المتخيلة تحتكر الواجهة، إذ لاشيء يعارضها ويناقضها، وبالتالي فنحن نؤمن بكينونتها الفعلية. فى اليقظة نتخيّل الحقيقي والممكن فى آن واحد، بينما فى الحلم نتخيّل الممكن فقط.

فى السينما نرى حشداً كاملاً من الشروط المادية تتآمر على تدمير «الميكانيكية المختزلة للصور». عتمة الصالة تخرّب منافسة الصور الحقيقية التى قد تتعارض مع صور الشاشة. انه من المهم صدّ الأنطباعات التى يمكن ان تصل إلينا عبر حواسنا الاخرى: مَنْ منا لم يلاحظ الطبيعة الخاصة للموسيقى فى السينما؟ إنها، قبل اي شيء آخر، تخدم في محو الصمت الذى قد يدعنا نعي أو نتخيل ظواهر سمعية ذات نظام واقعي، والتى، ربما تخرّب الاستثنائية الضرورية للرؤية.

قد يبدي البعض اعتراضه قائلاً بأن هذه الشروط مشتركة بين جميع أشكال العرض والفرجة، وأنه حتى فى المسرح يكون الظلام موظفاً لتسهيل تركيز الجمهور على الخشبة. لكن لننتبه الى ان الافراد الذين يمثلون على خشبة المسرح لهم حضور مادي، وانهم يتحركون ضمن محيط ثلاثي الابعاد ويعيشون وسط جلبة الحياة الطبيعية. اننا نقبلهم كأخوة لنا، كأنداد، بينما الكاميرا تتوق الى تقديم وهْمِ الواقع بواسطة صورة زائفة ذات طبيعة بصرية بشكل فريد. الهذيان الفعلي مطلوب هنا، والشروط الاخرى للسينما تنزع إلى دعمه وتقويته، تماماً كما فى الحلم. الصور المتحركة التى تفتقر الى ثلاثية الابعاد وتتبع كل منها الاخرى فى مستوى واحد هي

مؤطرة إصطناعياً بمستطيل أشبه بتعثرة هندسية تشرف على المملكة الخارقة للطبيعة. غياب اللون (استخدام الاسود والابيض فقط) يمثل تبسيطاً اعتباطياً مشابهاً لما يستقبله المرء فى أحلامه. التتابع الفعلي للصور في السينما يملك خاصية اصطناعية تساهم في إبعادنا عن الواقع. إستمرار الصور، بشكل مثابر، في إتجاه شبكية العين ـ الأساس الفيسيولوجي للسينما ـ يوحي بتقديم حركة مماثلة لحركة الواقع ذات الاستمرارية الحقيقية، لكننا ندرك جيداً بأنه مجرد وهم، صورة خادعة، حيلة حسّية لا تستطيع ان تخدعنا بشكل كلي. أخيراً، إيقاع الافـراد، الذين نراهم يتحركون على الشاشه الصامتة، ذو خاصية متقلّبة تجعلهم يبدون كأقارب للافراد الذين يسكنون احلامنا.

في السينما، كما في الحلم، ليس ضرورياً البحث عن تفسير أو تبرير لأفعال الشخصيات. حدث يلي آخر، وهذه الاحداث تلتمس التسويغ في ذاتها وبمعزل عن الاشياء الاخرى. إنها تتلاحق بدرجة كبيرة من السرعة الى حد أننا بالكاد نملك الوقت لاستدعاء التعقيب المنطقي الذى قد يفسرها، أو على الاقل يربطها.

السينما، اذن، تصوغ هذياناً واعياً، مستفيدة من إلتحام الحلم والوعي، هذا الالتحام الذي ترغب السريالية في أن تراه موظفاً في الحقل الادبي. إن الصور المتحركة تضللنا، وذلك بتركنا في حالة إدراك مشوش لذا بدون مسافة تيتنا، وبالسماح لنا باستحضار ـ إذا اقتضت الضرورة ـ موارد ذاكرتنا. (عموماً، السينما تقتضي منا، فقط، ذاكرة تكفي لربط الصور).

«الصورة الأقوى هي تلك التي تملك أعلى درجة من الاعتباطية» هكذا يصرح بريتون الذى يورد، من بين الامثلة الاخـرى، هذه الصورة من فيليب سوبو: «كنيسة كانت تنتصب براقةً مثل جرس» ان كلمة «كنيسة» المشتملة ـ بفضل اللغة ـ ضمن نظام من العلاقات المنطقية، تماماً مثلما كلمة «جرس»، تجعل عملية نطق هاتين الكلمتين والمقارنة بينهما، تستحضر هذين النظامين، وتجعلنا نقوم بعملية التطابق بينهما. وبما أنهما غير قابلتين للتجاور، فإن القارىء يلجم التسليم بالمقارنة.

من جانب آخر، عندما تعرض علينا السينما كنيسة براقة ثم، بدون أي انتقال أو تحول، تعرض جرساً براقاً، فإن أعيننا تستطيع ان تقبل هذا التتابع. إننا نشهد حقيقتين هنا، واللتين تبرران نفسيهما. ولو تلت الصورتان كل منهما الاخرى بالسرعة الضرورية فان الميكانيكية المنطقية التي تحاول أن تربط الشيئين بطريقة أو باخرى سوف لن يكون لديها الوقت الكافي لأن تبدأ في الحركة. كل ما سوف يختبره المرء هنا هو اللمحة المتزامنة تقريباً للشيئين، أي العملية الدماغية التي أوحت الى المؤلف بهذه المقارنة أو هذا التشبيه.

العامل الرئيسي في اللغة هو دائماً الطابع المنطقي. الصورة تولد وفق هذا الطابع، وتسهم في زخرفته وإضاءته. في السينما، العامل الرئيسي هو الصورة التي أحياناً ـ وليست بالضرورة ـ تسحب أسمال العقل وراءها.

لقـد حان الـوقت لكي يرى السينمائيون أي ربح سوف يجنونه من فتح فنهم أمام اقاليم الحلم غير المستكشفة. لكن حتى الآن لم يُنجز هذا . . ربما إهمالاً.

جان جودال

١٩٢٥

نادل يبهج أعيننا بالصور

يتراءى لي انه من الطيش تحديد مستقبل السينما، بما أن سلالة اكثر تطوراً منا قد تنشأ، والتي سوف لن تستسلم للوهم البصري، حيث أن عينها، الاكثر حساسية، سوف تعي بسهولة الزمن الساكن الذي يصل إطاراً من الفيلم بآخر. بالتأكيد أن احتمالاً كهذا لا يزعج ولا يوجع احداً، لأنه سيكون مرضياً ضمن تقاليد السينما، التي تطورها الكامل يحمل سمة المؤقت والزائل.

المعجزة في متناول كل عين، في متناول كل جيب. فوق رؤوسنا يولّد جهاز العرض مخروطاً شفافاً فيه تتدلى ذرات كهربائية، شيء يشبه المنيّ، نوع من اللقاح الذي يندفع ويبدأ في التبرعم على السطح المستطيل للشاشة. الكائنات الساكنة لا تعود ساكنة، الكون المتبلور في الفيلم والمختزل الى سيمائه الأبسط والأقل تعقيداً هو فجأة منتزع من سباته، مفصول عن قشرته الخارجية، وهو - مستعيداً أبعاده الأصلية - يدخل كينونتنا وتفكيرنا، هاهنا، على الشاشة، ينعكس كل سطح في العالم وكل بقعة على الكرة الارضية. هاهنا، على القماش الابيض الرباعي الاضلاع، الذي يشبه راية الاستسلام، تلتقي الصور.

كل ما يتعين علينا فعله هو أن نفتح الباب ونتحدث مباشرة مع الاشباح: التعرفّ يتم بسرعة. لاستارة هنا، كما في المسرح، حيث الواقعي مفصول عن المتخيل. إنك هنا في نفس مستوى الخيال، تعتبره مساوياً وتعامله كما لو كان نِدّاً.

في قمرته الشاهقه يحرّك مشغّل آلة العرض كأسه البلورية والمعدنية مثل نادل. إنه يسكب كوكتيلاً من الصور في اتجاه أعيننا التي قد لاتحدّق بابتهاج دون أن تصاب بدوار.

أشعة إكس تحتفظ بصورة الموت فقط، تصف الهيكل العظمي السري. أما هنا، فإن اشعة اخرى تظهر الحياة وتجدّدها.

البرت فالنتين
١٩٢٧

حياة سحرية تتوق الى الضوء

قيل لنا بأن السينما في مرحلتها الطفولية، واننا نسمع صيحاتها الأولى فحسب. أعترف بأنني لا افهم السبب. السينما قد بلغت مرحلة متقدمة في الفكر الانساني، وهي تستفيد من هذا الفكر. لا اشك أنها وسيلة تعبير لم تبلغ بعد درجة الكمال مادياً. هناك طرق عديدة يمكن بها أن تحصل على الرسوخ والنبالة اللتين لا تمتلكهما الآن، يوماً ما ربما سيكون لدينا سينما ثلاثية الابعاد، بل وحتى افلاماً ملونة، لكن هذه مجرد وسائل ثانوية لا تستطيع ان تسهم كثيراً في اساس السينما التي هي لغة، بقدر ما هي موسيقى ورسم وشعر.

في السينما كنت دائماً أميّز الطبيعة الخاصة بسر الحركة ومادة الصور. للسينما جانب غامض وغير متوقع لانجده في اي شكل فني آخر. حتى الصورة الاكثر جفافاً وابتذالاً وعادية تتحول حين تُعرض على الشاشة،

أتفه التفاصيل، واكثر الاشياء ضآلة، تنتحل معنى وحياة تخصها وحدها، مستقلةً عن مدلول الصور نفسها، والفكرة التي تترجمها، والرمز الذي تشكله. ولكونها معزولةً، فإن الاشياء تكتسب حياة بذاتها والتي تصبح مستقلة اكثر فاكثر بحيث تحرر الاشياء من معناها المألوف، إن الورقة والزجاجة واليد وغيرها - تعيش حياة حيوانية تقريباً وتصرخ من أجل أن تُستغل.

ثم ان هناك تحريفات الكاميرا، واستخدامها المفاجيء للاشياء، ما ان تتلاشى الصورة حتى تعود تلك الاجزاء الخاصة والمستقلة، والتي كانت غائبة عن انتباهنا، الى الحياة بقوة استثنائية، وتتحرك لتلقى التعبير المطلوب، هناك أيضاً نوع من الاثارة الجسمانية حيث ان تعاقب الصور يتصل مباشرة بالدماغ. ان العقل يتحرك وراء نطاق سلطة التمثيل. هذا النوع من السلطة الفعلية للصور يسبر حتى يومنا احتمالات جديدة في اعماق العقل.

جوهرياً، السينما تكشف حياة مستترة وسحرية كاملة، وتجعلنا نتصل بها بشكل مباشر. لكن علينا أن نعرف كيف نتنبأ بهذه الحياة السحرية، ثمة وسائل أفضل من تعاقب الانطباعات المفرطة للتنبوء بأسرار أعماق الوعي. السينما الفجة، مقبولة كما هي، تفرز القليل من هذا المناخ الشبيه بالغيبوبة، الواعد بمكتشفات معينة. لاستخدامها من أجل سرد قصة ما، يعني تجاهل احدى أفضل ثراوتها، والاخفاق في تحقيق غايتها الاكثر عمقاً.

أعتقد ان السينما صُنعت في المقام الاول لكي تعبر عن شؤون العقل والوعي الباطني.

الفكر الواضح ليس كافياً. انه يحدّد عالماً والذي استهُلك تماماً. ما هو واضح هو ما يمكن الوصول إليه مباشرة، لكن ما يمكن الوصول إليه مباشرة هو مجرد بشرة الحياة. فنحن سرعان ما ندرك بأن هذه الحياة، المألوفة بشكل مفرط، والتي فقدت كل رموزها، ليست الحياة بكاملها، إن يومنا هذا هو زمن السحرة والقديسيين، زمن أفضل مما كان من قبل. إن مادة غير مدركة بالحس أو العقل تتشكل وتتوق الى الضوء. والسينما تقرّبنا اكثر من هذه المادة أو هذا الجوهر.

السينما لا توجد إذا لم تهتم بتأويل الاحلام أو ما يتصل بمملكة الاحلام في الحياة الواعية. ليس ثمة اختلاف بين السينما والمسرح. لكن السينما لغة مباشرة وسريعة، لا تحتاج الى منطق بليد ومضجر لكي تحيا وتزدهر. السينما يجب أن تقترب أكثر فأكثر من الخيال، من الخيال الذى يبدو أكثر حقيقية، وإلا فانها - السينما لا توجد، وسوف تبلغ نفس النهاية التى وصل إليها الرسم.

سوف لن تكون هناك سينما تصور الحياة وأخرى تصور وظيفة العقل. لأن الحياة، أو ما تسمى كذلك، تصبح غير منفصلة عن العقل. ثمة حقل عميق ينزع الى الظهور على السطح، والسينما اكثر من أي فن آخر قادرة على تفسير هذا الحقل، لأن النظام الاخرق والوضوح المعتاد هما أعدائها.

انتونان آرتو

١٩٣٠

مالومبرا، أو حب ولا شيء غير الحب.
تشنّج الجمال، وهن الذاكرة، لون الندم، سحر الحياة، إعتدالية الحركة، ندرة الحب، جنون الحواس، جمال الجنون، حزن البحيرات، سطوة القمر، حياة مابعد الموت، نبالة الفجور، إشتعال لمحةٍ، ذاكرة الجنون، مستقبل الماضي، سرنمة الفكر، موت المنظر، فعل في البُعد، إنزلاق النوم، الحلم الحي، غطرسة التدنيس، فجور الهستيريا، رفض العيش، جمال الهستيريا، جمال الجمال: كل هذا في مالومبرا.

ابداً لم تكن مشقة رفع الثورة الى مرتبة الشعر مذهلة إلى هذا الحد، مغرية إلى هذا الحد.

أبداً لم يكن جلياً في نظرنا أنه في الجمال المشعّ لامرأة منذورة للحب تتركز أكثر لحظات العالم الجدلية إقلاقاً.

أبداً لم يتراءى لنا ان الشعاع الذي يمر عبر الكائنات هو اكثر هشاشة، أسرع زوالاً، منه حين ينسلّ عبر تلك الاجزاء الصغيرة من مخرّمات، حركات، نظرات . . والتي فيها تجيء القوة الفعلية التي تنشّط العالم لتعقد سلامها في تهكم العاطفة.

هل تذكر تلك الأمسية، يا ريناتو؟ البحيرة، المنارات، الاصوات البعيدة . . غريب ما يحدث لي. أنا لا أنتمي الى هذا العالم. وأنت لم تفهمني، انت لا تفهمني لأنك لا تعرف. اليوم سوف اغادر الى مصير مجهول. وداعاً، أيها القارىء المجهول.

عبور، للحظة خاطفة، أوشك أن يعمي العين . . شيء كعقرب عصبي. الظل عبر الضوء النهاري الكئيب مثل جرح، مثل خراب، مثل شلاّل ناعس. الهواء كان متخماً بحيوانات رهيبة. والبحار البنفسجية البعيدة وراء التخوم الآمنة للكرة الارضية، كانت تؤرجح أطرافها التي تسلب اللبّ.

جنون التواجد في مكانين وفي وقت واحد كان قد تحطم فوراً في ذلك العصر المبشّر بانتصارات الخيال.
العقل كان مكبلاً بالسلاسل.
عشاء على مائدة مستديره، قتل بلا جرح، شلاّل فاتن، المضجع والنيلوفر، رحم العاصفة، غيوم في كل مكان، منتزهات لاحد لها، أحاديث مؤجلة.

المشاهد التي تصور مالومبرا وهي تمنح نفسها لحبيبها في الليل عند حافة البحيرة، أو تعبر الماء مشحونة ببرود عدائي تجاه الرجل الذي ينتظرها، أو تستسلم الى هستيريا رائقة تحت الريح الرمادية التي تطفىء المشاعل . . هذه المشاهد إنتصار لما نرغب أن نسميه الحب المطلق.

الحرق والبحث عن الاحتراق.
شخص ما، يده ملطخة بالدم، قد ألقى بنفسه في ذلك الامتقاع الشديد.

هل تذكرين كل شيء؟ كل شيء. انا لا اذكر شيئاً لكنني اعرف أن تلك اللحظة قد حانت ياسيسيلي، إي عالم هذا الذي تعيشين فيه، إني اختنق البحيرة لا يمكن ان تُرى إلا من الجناح الأيسر للقصر.

مالومبرا: إستنطاق عند البحيرة، حركات هشة في العتمة، ألعاب أشبه باستفزازات عرضية، اشمئزاز من كل ماهو ليس حباً، لقاء مفاجىء في حاضر الماضي.

إنها تتمدّد على محفّة، عاجزة عن الحركة أو الكلام. ثمة جياد ممغنطة تثب فوق الحواجز، وبحيرات تمد اعناقها الشفافة، وعلى مقربة كانت المرأة تجسّ نيراننا، حمّى أعصابنا، بأطراف أهدابها: النيران كانت تدخل عينيها وتغادر دموعها.

سيسيليا، آه ياسيسيليا، ها قد جئت مع حبيبي لأراكِ تموتين، لأراكِ تموتين، أراك تموتين. ثمة الكثير من العتمة فى روحي، الكثير من الكآبة. أنا على شفا التحول الى حجر، أبرد من الحجر.

إلى جانب عشق القلب، عشق الحواس، عشق القريب.. هناك أيضاً ذلك النوع من العشق الذى فيه كل شيء ينكفىء ويتقهقر. الحياة موجة العاطفة التى لا تُقهر. بعد ناديا ودورا وماتليدا، مالومبرا بدورها تلج الأقاليم السرمدية حيث الرغبة والشعر والصدفة تجدّد السفر من الحياة إلى حياة جدلية تماماً، محسوسة بشكل حتمي.

الكبح المبهم ينبغي أن يعلن عن عودته قبل أن يسدل الستار: لكن الالحاد الذى لا يتزعزع، الذى يرفعه رعب العيش الهستيري، يرفض الفكرة الغيبية (التى تحاول عبثاً التسلل إلى العاطفة) والتى تقلّصت سابقاً إلى غبار.

الحب النقي، ذو الجوهر المطلق، هو الشعور الذى يصبح غريباً على نفسه. انه يمكث ليُظهرإلى أي مدى خاصية الذوبان فى الآخر تأخذ شكلاً محدداً، وعلى المرء أن يتأمله فحسب فى اقترانه بذلك الآخر.

نبضها واهن، أظافرها زرقاء، هي عادة تضطجع على ظهرها بعينين مغمضتين. حين تبزغ من سباتها وتفتح ثانية عينيها، فإن حيادها، لا مبالاتها الماكرة، تصعق كل ما حولها.

إن تحديقة هذه المرأة - التى تقمّصاتها الفذّة ما تزال تقودنا نحو الجُرف المخملي - تختم الحب بنداء راسخ.

أعصاب قوية، قطط مضيئة، ألم شمسي، صرخات، أذرع ملتوية، خطوة مترنحة على موجات من بلّور، تمتمة متفجّرة، بكاء موجع، تنهيدات عميقة، غضب سحري، رعب العيش، صيحات خشنة، شَعر ملطخ بالدم، ملابس ممزقة بشفرة حادة، معرض الانتحار، سرعة النظرات المجنونة، إحتيال متغطرس، فضيحة قاتلة، صرخات ضالة، تشنّجات شهوانية.. كل هذا، وشحوب الصمت أيضاً، سوف لن يكون كافياً أبداً للتعبير عن التحدي العنيد لكل ما هو ليس منبثقاً من سحر الحب الأبدي.

آه مالومبرا.

الجماعة السريالية فى رومانيا
بوخارست ١٩٤٧

هذا النص مستوحى من الفيلم السريالي، على غوغير مقصود، مالومبرا.. اخراج ماريو سولداتي - ١٩٤٢.

تَذاك رأينا فى السينما مادة غنائية ببساطةتتوسل لأن تُجذب كلية، بمساعدة الصدفة. أعتقد أن ما أثار اهتمامنا فى السينما، أكثر من أي شيء آخر، هو قدرتها الهائلة على الارباك وافقاد المرء حس المكان والزمان.

هذا الارباك يحدث على مستويات عديدة. المدهش، الذى إلى جانبه فضائل فيلم معين لا تؤخذ فى الاعتبار إلا بدرجة قليلة، يكمن فى استعداد الوافد الأو ل لأن يفصل نفسه عن حياته الخاصة، إذا رغب فى ذلك، على الأقل فى البلدة الكبيرة، حالما يجتاز أحد الأبواب التى تشرف على الظلمة. من لحظة جلوسه فى الصالة وحتى لحظة إنزلاقه نحو القصة الخيالية التى تحدث أمام عينيه، يجتاز النقطة الحرجة الآسرة وغير المدركة بالحس كتلك التى توحّد اليقظة والنوم. كيف يمكن لهذا المتفرج المتوحّد أن يضيع وسط غرباء بلا وجوه، والذى فى الحال يستغرق معهم فى مغامرة لا تخصه ولا تخصهم؟ أى اشعاع، أية موجات تتيح هذا الانسجام؟.

المرء يرتاد السينما بنفس الطريقة التى يرتاد بها شخص الكنيسة، وأعتقد انه، من زاوية معينة، وباستقلالية تامة عما يدور على الشاشة، هناك - فى السينما - يتم الاحتفاء بالطقوس المعاصرة.

فيما يتعلق بهذا الطقس، ليس ثمة شك بأن الحب والرغبة من الاسهامات الرئيسية فيها، يقول رينيه كلير: «كل أسبوع، ولمئة وخمسون مليوناً من البشر، تتكلم السينما عن الحب (. . .) وقد نتسائل عما إذا كانت صور الحب تلك لا تعتبر إحدى المفاتن الأساسية للسينما، وإحدى أسرار السحرالذى تمارسه على الجماهير. .» الغريب فى الأمر أن كلير ليس واثقاً تماماً من هذه الحقيقة. ما هو أكثر تميّزاً وخصوصية من بين فعاليات الكاميرا، قدرتها على جعل قوى الحب تبدو مادية ومدركة بالحواس، وهذه القوى، رغم كل شيء، تظل ضعيفة أو عاجزة فى الكتب، ذلك لأنها ببساطة لا تستطيع أن تصور إغواء أو حزن لمحةٍ ما أو أحاسيس معينة من الدوار الذى لا يقدر بثمن. عجز الفنون التشكيلية فى هذا الحقل بديهي (يتراءى لنا أن الرسام لم يخوّل له بأن يعرض علينا صورة مشعة للقبلة). السينما وحيدة فى نشر وتعزيزامبراطوريتها هناك. . وهذا وحده سيكون كافياً لتكريسها.

السينما هي أول جسر مفتوح يصل النهار بالليل الذى يحطم التناقضات.

قلت ذات مرة: «إننا نعرف الآن بأن الشعر يجب أن يقودنا إلى مكان ما». السينما لديها كل ما تحتاجه لكى تشترك فى تحقيق ذلك الهدف، لكن عندما نتأمل فعاليتها الخاضعة للمراقبة والتوجيه، ندرك بأنها لم تتحرك خطوة واحدة فى ذلك الاتجاه.

اندريه بريتون ١٩٥١

صور تمارس الحب

حين أشاهد فيلماً فانني أمارس عليه، بشكل محتوم، فعل الارادة، وبالتالى أحوّله، ومن عناصره المكشوفة أجعله «فيلمي الخاص». انى أستل منه شظايا من المعرفة وأرى بشكل أفضل داخل نفسي.

من خلال التأويل يمكن أن تولد أفلام جديدة تجعل غموضها مرئياً للجميع، وهذا قد يهيء الأفلام لتأويل إضافي. التجربة ستكون مثيرة. فيلم ما قد يُعهد إلى عدد من الأفراد كل منهم، فيما يراه بطريق مختلفة، سوف يحوّله بحيث يؤكد «مايراه»، وهذه الرؤية الجديدة سوف تُعهد إلى شخص آخر، هكذا. هذه الصور المحررّة سوف تملأ تماماً العالم وفى النهاية تدمّر كل التناقضات.

تحويل فيلم ما يمكن تحقيقه بطرق مختلفة. أخبرني مان راى بأنه إذا شعر بضجر أثناء مشاهدته الفيلم فانه يقوم بتحويله تلقائياً عن طريق فتح العينين واغماضهما بشكل سريع، أو بتحريك أصابعه أمام عينيه، أو بشبك الأصابع بطريقة متقاطعة، أو بوضع قماش شفاف إلى حد ما فوق وجهه. بهذه الوسائل ـ وبعشرات غيرها ـ تكتسب الشخصيات على الشاشة، والتى تفتقر إلى الغموض، بعداً إضافياً، والتشوش الآلي لوجودها يصبح منبّهاً قوياً وفعالاً للمخيلة. من جهتى، غالباً ما يحدث لي أثناء مشاهدتي فيلماً مثيراً للاستياء أن أستحضر مشاهد من فيلم آخر أو رواية ما أقوم متعمداً بمزج الشخصيات والعلاقات معاً. النتيجة هي دائماً رائعة واستثنائية ففي تقابل غير متوقع لعنصرين متناقضين تتخلق صور جديدة ورائعة. ينبغي القول بأن ظلمة صالة السينما، المناخ الفريد بجلاء لأفراد من ظلال يتحدثون ويعيشون لأجل أناس جامدين من لحم ودم، تخلق محيطاً مؤاتياً بشكل خاص لهذا النوع من تخطّى المشهد السينمائي، ومن ثم الحياة نفسها.

نقاد الواقع الظاهر والمدرَك صحفيون. ليس مجدياً التمعن فى هذه المهنة (. . .) نقاد الواقع الكامن والمستتر شعراء (وبالتالي فهم أكثر من مجرد نقاد). بتخطى المرحلة الصحفية، يجب على نقاد السينما أن يصبحوا شعراء. إن المظهر الجليّ للأفلام نادراً ما يكون فرصة مناسبة لتمجيد الروح، انه محتواها الكامن الذى لابد من التنقيب عنه. دعونا نمعن النظر بأعين جديدة فى أكثر الأفلام شعبية ورواجاً لنكتشف فيها ثروة غير متوقعة.

النوع الشعري، شديد الاهتياج، من النقد، والذى يُدخل فى اعتباره كل ما هو غير مرئي، كل ما هو خفي وغامض فى الفيلم، هو النوع الوحيد الذي فيه الأساسي أو الضروري لابد أن يطفو على السطح. يجب على الناقد أن يبدأ بانطباعه الذاتي العنيف، الصدمة التى أحدثتها المجابهة بين كينونة الفيلم وكينونة الذات، من أجل الكشف عن جماله المخبوء وجعله محسوساً.

الجانب الأول من هذه العملية، الشكل السريالي ـ الذاتي، ذو أهمية بالغة، ليس فقط كفعل نقدي بل أيضاً كوسيلة لمعرفة ذاتية. فى أحوال كثيرة، حين أغادر الصالة بعد أن فجّر الفيلم فى داخلي شيئاً ما، أتجه إلى أقرب مقهى أصادفه وأجلس أمام الطاولة ثم أدوّن، آلياً، انطباعاتى. دونما استقصاء أفكار أو تسلسل منطقي، أملأ الصفحة تلو الصفحة. علاقات غريبة إلى أبعد حد تتأسس بينى وبين الفيلم، تفسيرات فجائية ومبهرة تعرض نفسها، تفاصيل دقيقة تتبدى بشأن معضلات تتخطى الفيلم وحياتى المكشوفة أيضاً. منابع مجهولة للاضاءة تلقي ضوءاً على أقاليم معتمة ومبهمة. المعرفة، الشكل الأسمى لكل فعالية، تبدو في حوزتنا وفى متناول إدراكنا.

إننى أعتبر هذه الممارسة ذات أهمية لا تقل عن أهمية تسجيل الأحلام عند اليقظة. فى حالته الفجة، غير المصقولة، يمكن أن يكون لهذا النقد قيمة نسبية فقط لجمهور يحتاج إلى التنوير بشأن الفيلم لا الانطباعات الشخصية للناقد، ولكن نصوصاً كهذه سوف تكون ذات أهمية بالغة بالنسبة للفهم المتقدم عند أفراد معينين يثيرون إهتمامنا بوجه خاص. وأعتقد أن النقد الحقيقي، الذى يجد المتعة والتشويق في المظهر السري للفيلم، ينبغي أن يبدأ بالنقد الذاتي والآلي. ذلك النص سيكون المرشد الضروري لاعطاء الانطباعات صفة

الموضوعية، ولتحليل الفيلم من جميع جوانبه.

السريالية قبضت على المواد والأحداث لتنتزع الخصوبة والضوء منها. الكلمات تحررت من قيودها، انها «تمارس الحب». ثمة الكثير من العمل الذى ينبغي القيام به من أجل الحقيقة السينمائية. فالصور أيضاً تستطيع أن تمارس الحب.

أدو كيرو

عبور الجسر

طرح رينيه كلير اعتراضاً هاماً فى مقالة بعنوان «السريالية والسينما» (١٩٢٥) واضعاً إمكانية التعبير التلقائي على الشاشة فى موضع الشك: «ما يهمني فى السريالية ما تكشفه لي من قيم فنية نقية. إن ترجمة المفهوم السريالي الأنقى إلى صور، يعنى إخضاعه إلى التقنية السينمائية، وهذا قد يؤدي إلى فقدان تلك «الآلية النفسية المحضة» قسطاً كبيراً من نقائها (. . .) وحتى إذا تعذر على السينما أن تكون وسيلة تعبير كاملة بالنسبة للسريالية، فهي تبقى، مع ذلك حقلاً لا يضاهى للفاعلية السريالية بالنسبة لذهن المتفرج».

قد يبدو غريباً أن يصدر هذا التحفظ من الرجل الذى حقق فيلم «استراحة». شخصياً أعتقد أن المرء لا يستطيع أن يؤيد هذا الاعتراف دون الارتياب فى الالهام الجزئي الذى يتحرك فى كل الفنون الأخرى، بخاصة الرسم، صحيح أن الشعر وحده، الشفوي أو المكتوب، قد برهن ـ طوال قرون وبشكل واسع ـ إمتيازه فى تزاوج كل الانحرافات والحركات اللاواعية للقلب والعقل بشكل مباشر، ذلك لأن الوسيط الذى يستخدمه ـ الكلمات ـ هو، من بين كل التقنيات، الوسيط الذى يبدو، على نحو حميمي أكثر، جزءاً من ذواتنا. لكن «الآلية النفسية المحضة»، المحددة من قبل السريالية، لا تعمل فى المجرد أو الفراغ، انها يمكن أن تشرع فى الحركة عن طريق أية أداة تصلح لتدوين ما تمليه من كلمات أو صور. السريالية كانت دائماً تعترف بهذا التفاعل بين الفكر الواعي واللاواعي والأداة. فى «البيان الأول» هناك تعليمات بشأن تقنية الكتابة الآلية، وفيما بعد كانت هناك الأدوات المساعدة للالهام عند ماكس أرنست.

يبقى لنا أن نتأكد من أن الكاميرا كأداة هي مرضية مثلما اللغة أو الفرشاة.

خلال سنواتها الخمس والعشرين الأولى، السينما لم تكن مؤهلة تماماً للواقعية (بمعنى وَهْم الواقع) إلى حد أن أي تمثيل صادق للحلم هو مستحيل ارادياً كما هو النسخ الأمين للعالم الظاهري.

من جانب آخر، الفيلم كثيراً ما يصل إلى المحاكاة الالزامية للحلم. ظلمة الصالة، معادل لاغماضة الأجفان على شبكية العين، وبالنسبة للفكر، معادل لظلمة اللاوعى. الحشد الذى يحيط بك ويعزلك. الموسيقى المخدرّة بشكل مبهج. تصلّب العنق الضروري لتوجيه تحديقة المرء.. كل هذا يثير حالة شبيهة بالنوم الجزئي. على الشاشة حروف بيضاء على خلفية سوداء، خاصيتها النعاسية واضحة. فى الأخير، حين تُضاء الشاشة المبهرة، الشبيهة بالنافذة، التقنية الفعلية للفيلم تستحضر الحلم أكثر من اليقظة. الصور تظهر وتختفى، تتداخل، الرؤية تبدأ وتنتهي فى الحدقة، الأسرار تُفشي من خلال ثقب المفتاح، الصورة الذهنية لثقب المفتاح. ترتيب صور الشاشة فى الوقت المناسب هو مشابه تماماً للترتيب الذى يمكن أن يبتكره الفكر أو الحلم. لا النظام الكرونولوجي ولا القيم النسبية للوقت هي حقيقية على نحو مخالف للمسرح، الفيلم مثل

الفكر، مثل الحلم، يختار بعض الحركات، يؤجلها أو يوسعها، يقصي حركات أخرى، يجتاز ساعات وعصوراً وكيلومترات عديدة فى ثوان قليلة، يسرع، يبطىء، يتوقف، يعود إلى الوراء. انه من المستحيل تخيل مرآة أصدق للفاعلية الذهنية. على الرغم من رغبات غالبيةصانعي الافلام، فان السينما هي الشكل الأقل واقعية من بين كل الفنون، حتى عندما ينجح النسخ الفوتوغرافي فى خلق الوهم بالواقع المادى لكل عنصر منفصل.

السينما أصبحت الأداة الأفضل لترجمة الحلم. فى كل مرحلة، من معالجة الأساطير الغابرة بموضوعية إلى خلق أساطير جديدة، من حلم اليقظة أو النوم الجزئي إلى الحلم الليلي، من هلوسات أحدثها الجوع أو الارهاق أو المخدرات أو الاختلال العقلي إلى الأشكال الأكثر تعقيداً أو درامية للمدهش والخيالي.. هذه الترجمة هي الحقل الحقيقي للسينما.

جاك برونيو ـ ١٩٥٤

الخيول

ابراهيم عبدالله غلوم

الشخصيات :

الرجل / بين الثلاثين والأربعين من العمر

الساعاتي / كهل ، كبير السن

* * *

بقعة دائرية يحيط بها المتفرجون من ثلاثة جوانب على الأقل .

هناك مدخلان /مخرجان : الأول يستخدمه (الرجل) و هو مدخل يوحي المرور منه أن المكان الذي سيفضي إليه عبارة عن قبو أو غرفة تحت الأرض .

أما الثاني فيستخدمه الكهل (الساعاتي) . و هو عبارة عن مدخل مظلم يوحي المرور منه الى مكان التمثيل بالخروج من الظلام الدامس الى البقعة المضيئة .

رائحة كريهة لا تغادر المكان . و اضاءة معتمة لا تكتمل أبدا ، و لكنها تلامس أنحاء البقعة بلمسات متفاوتة من القوة و الضعف . و يتم توزيع مساقط الاضاءة بصورة مدروسة تتناسب ايقاعيا مع القبو ، و مع طبيعة الأبعاد الثلاثة التي يتحرك الموقف / المكان من خلالها .

ينحشر المكان بعدد كبير من الساعات . مختلفة الأحجام و الأشكال ، بعضها قديم جدا ، و بعضها حديث .. بعضها يتدلى من السقف بحبال متينة ، و بعضها يتدلى بحبال شفافة لا ترى .. و بعضها يكون بوجهين ، و بعضها بقوائم ثابتة على الأرض . و ينبغي حشر هذا العدد من الساعات بنظام يتفق مع نظام الاضاءة و المكان المفتوح ، كما ينبغي تكويم عدد منها عند مصطبة يمتد موقعها مع المَخرج الى الظلام .. و بين هذه الساعات توجد آنية معلقة في عارضة و تحتها صفيحة ماء ، خلف المصطبة كرسي قديم ، يحدث الجلوس عليه صرصرة واضحة . يخرج من فتحة المخرج الأول ضوء أقوي من نسبة

الضوء في المكان بأسره . فيحدث ذلك اختراقا ضوئيا للعتمة الداكنة ، و يمر ضوء هذا المدخل على جانب من الساعات المتراكمة ، فيكون لها ظلالا كبيرة الحجم .

يضج المكان بصوت ايقاع الساعات ، تتراكض الدقات بسرعة متفاوتة ، لا تهدأ طوال العرض .. تتوقف بعض الساعات دون أن تنقطع أخرى ، تظل مستمرة بدقات عنيفة ، منتظمة ، و ينبغي تنظيم انخفاض الدقات أو ارتفاعها ، جعلها مكتومة أو منهمرة . صادرة من بنادل صغيرة أو من مطارق ساعات كبيرة من النوع الدقاق . كل شيئ في المكان يوحي بالقدم . صناديق الساعات و الطاولات المثبتة عليها ، و المطارق ، و قطع الحديد ، و العقارب الدقيقة المرمية على الأرض بأحجام مختلفة ، و التروس ، و السلاسل و الصواميل .

الساعاتي يجلس خلف المنضدة ، منهمكا في النظر الى إحدى الساعات الصغيرة بمنظار دقيق ، و قد تراكم حوله حطام من الساعات . انه يفكك مكينة في ضوء مصباح خافت معلق من السقف . و المصباح له مظلة تسقط الضوء في اتجاه عمودي على المنضدة .

فجأة يخترق الصمت صوت انصفاق باب خارجي . يأتي من ناحية المدخل المضيئ ، يلتفت الساعاتي نحو المدخل ، و يتمعن النظر فلا يرى أحدا ، ثم يعود لمعالجة النظر في ماكينة احدى الساعات . و تفكيكها جزءا جزءا .تبدو معالم الهرم على وجه الساعاتي ، و شعره الأبيض . لكنه يرتدي ملابس كثيرة ، رداء فوقه رداء ، متقياً برودة القبو ، و لا تغادر الصرامة و الجدية ملامح وجهه . نظرات عصبية ، أنفاس مرتفعة تختلط مع ضجيج الساعات ، بين فينة و أخرى لا ينفك ينهض من مقعده محدثا الصرير المزعج . ينظر بعصبية نحو ساعة كبيرة تقف بشكل عمودي وسط صندوق خشبي أسود قديم . طويل الحجم يقترب من طول قامة الرجل العادي . لا يكتفي بالنظر ، بل انه يتجه نحو الساعة ، يقف أمامها متعجبا ، يدخل يده في أحشائها ليركب ترساً صغيراً ، ثم يحرك البندول بيده ، و يبتعد لينظر ، و ماهي إلا ثواني حتى يهدأ البندول عن الحركة ، و يتوقف تماما . ينتزع مرة ثانية .. و ثالثة .. و رابعة .. من داخل صندوق الساعة قطعة ترس أو صامول . ثم يعود الى المنضدة ، و يجلس منهمكا في العمل على آليات الساعة .

تمر لحظات صمت .. تغمرها تكتكات الساعات ، ثم يتراءى ظل طويل للرجل القادم من المدخل الأول . يتحرك الظل في اتجاه الضوء ، و ببطء شديد ، بينما الساعاتي لا يعبأ بالحركة الخارجية أو بدخول الظل عليه .

يكتمل طول الظل بوصول الرجل عند المدخل ، فتتضح عليه ملامح الخوف ، الاستغراب ، يتوقف مشدوداً الى المكان ، و الساعات .. و دقاتها المنتظمة يردد في داخله كمن يتذكر .

الرجل : في المرة الأولى .. حين جئت اليه لم تكن دقات الساعات بهذه السرعة ..أتراه يتحكم فيها (يلتفت الى الساعات) .. أم أنني .. أغلب الظن انها ذكرى ذلك اليوم قبل عشر سنين (يلتفت الى الساعات) منذ حملت الساعة الي هذا الرجل و أنا أشعر بانطواء و هذه الرائحة هي نفسها رائحة الغرفة التي توفى فيها ، و هذا الخوف هو نفسه الخوف الذي اشتملني و أنا أجس نبضه . عقارب الساعات تذكرني به ، لقد ابتلع مثلها تماما (ينظر الى الساعات) و هذا الرجل يثيرني ، انه ينكب على الساعات كما ينكب على اصلاح ساعته تلك .

(يدخل الرجل ببطء شديد ، وسط انهمار دقات الساعات ، يبحث عن مقعد ، فيجد منضدة صغيرة .. قديمة ، يسحبها و يجلس عليها قبالة الساعاتي)

الساعاتي : ها قد عدت .. و لم أفحص ساعتك بعد ..

الرجل : يبدو أن عملك كثير هذا اليوم

الساعاتي : (منهمكا .. صمت)

الرجل : (مترددا .. متلعثما ..) هل .. هل أتركك ثم أعود ..

الساعاتي : (صمت .. لا يرد ..)

الرجل : (ينهض ..)

الساعاتي : اجلس ..

(يباغت الرجل بالأمر .. ثم يجلس في ارتباك ..)

الساعاتي : أنت لا تعرف معنى أن يشتغل الانسان بالزمن ، لقد نظرت في ساعتك .. و لم أستطع فكها بسبب هذه الساعة الضخمة (يشير الى الساعة الكبيرة القديمة) انها واحدة من الساعات التي اشتريتها من أحدهم .. كانت قد نهبت من دور الموظفين الأتراك حين تركوها بعد سقوط البصرة ، و من يدري ربما كانت احدى الساعات التي تركها اليهود المهاجرون فيما بعد ، و ربما خلّفها البرتغاليون أو لعلها ساعة أوروبية باعها أحد الانجليز في نهاية القرن الماضي ..

الرجل : (مترددا .. ينظر الى الساعة بلا مبالاة ..) و لكنها قديمة .. ما قيمتها الآن

الساعاتي : (منفعلا) انظر .. ألا تعيد اليك الماضي ، في داخلها وجه تركي أو يهودي أو برتغالي .. أو انجليزي .. ألا تراه في دائرتها .. و ذاك الأنف المتهدل كعقرب متوقف .. (يهدأ قليلا) كل الساعات حية لا تموت ، إنني أراهن على

ذلك .. عقاربها لا تتوقف ، انها تدق على رؤوسنا و في قلوبنا (يشير الى الساعة) لا عليك من صمتها ، انها تتنفس زمنا جديدا ..

الرجل : (ينكمش .. و يشعر بالخجل)

الساعاتي : قل لي .. (يمسك بساعة صغيرة تتدلى منها سلسلة)

الرجل : (منتبها)

الساعاتي : كيف حصلت على ساعتك ؟

الرجل : ورثتها عن أبي .

الساعاتي : هل كان أبوك بحارا..

الرجل : نعم .. قضى عمره في البحر

الساعاتي : من هو أبوك

الرجل : يدعى مغامس ..

الساعاتي : مغامس .. (يتذكر) لابد أني أعرفه

الرجل : لم يكن مستقرافي مكان ، لقد مات في البحرين ، لكنه عاش فترة من عمره في البصرة ، و ولد في عُمان .. و ..

(يتوقف عن كلامه حين يرى الساعاتي منهمكا مع الساعة ..)

الساعاتي : (صمت ، منشغلا عن حديث الرجل بكشف غطاء الساعة الذي ينبض بواسطة الضغط عليه ، فتبدو الميناء ناصعة بعقربين متوقفين عند رقمين مكتوبين باللاتينية)

الرجل : (يتوجه الى الساعتي ناقلا موضوع الحديث ، مذكرا له ..)

هناك نقش لسفينة شراعية على الغطاء .. هل لاحظته

الساعاتي : نعم .. نعم .. قلت عن والدك انه عاش في الـ ..

الرجل : في البصرة ..

الساعاتي : في البصرة !! يعيش رجل في البصرة و لا أعرفه .. إني أعرف كثيرين مغرمين بتصليح الساعات .. مثلي .. أخرهم حمدا ن ..

الرجل : حمدان !! (مباغتاً)

الساعاتي : نعم حمدان . ما بالك

الرجل : لاشيئ . لاشيئ ..كاني سمعت بهذا الأسم

الساعاتي: خرج حمدان من البصرة منذ عدة سنوات ، و لم يعد .. كان يمتلك ساعات كثيرة ، بعضها يشبه ساعتك هذه .. من أين أنت

الرجل : (يفاجأ بالسؤال) من .. من .. البصرة

الساعاتي : لا لست من البصرة .. أنا زبيري لكنني أعرف كل وجوه أهل البصرة جيداً ، حتى من يمر عليها عابرا

الرجل : أنت لم تعرفني ربما لأني .. لأني شاب

الساعاتي : و لـو .. لابد أن أعرف أباك

الرجل : (يغير مجرى الحديث) م ..ما .. ذا عن الساعة .. مانوع عطلها ..

الساعاتي : (يجثم بنظراته على الساعة الصغيرة .. يحدق فيها، ينفغر فمه و تصدر أنفاسه بصوت مسموع .. لا يرد على الرجل ، بينما يزداد رنين تكتكات الساعات .. يترك الساعاتي الساعة الصغيرة و ينهض من مكانه نحو الساعة الضخمة .. فيعالج فتح ماكنتها .. و يكشف عن آلاتها المصنوعة من النحاس الأصفر ، يرفع ميناءها القديم فتبدو تروس مسننة متسسلة بانتظام ، ينهمك في معالجتها .. و الرجل ينظر اليه خائفا ، و بعد قليل يزحزح الساعاتي عقارب الساعة و يضعها عند أحد الأرقام و يدخل يده فيحرك ترسا و تبدأ العقارب ترتجف بصوت مضطرب و دق لا نظام فيه)

الرجل : (مذهولا) هل اشتغلت ..

الساعاتي : (لا يرد .. تمر لحظات ثم تنفجر الساعة الضخمة بدقة قوية . يفزع لها الرجل بينما الساعاتي يفرح .. تدق ثانية و ثالثة و رابعة ، و يمتلئ المكان بصدى الدقات المدوية ،لدرجة يستمر فيها الرنين مدويا للحظات حتى لا نكاد نسمع تكتكات الساعات الأخرى ، ثم يهدأ المكان ، و يعود اليه نظام الدقات مختلطا ، ويعم الهدوء .. بينما يعود الساعاتي الى كرسيه ..)

الساعاتي : كل الساعات لا تموت

الرجل : و ساعتي ..

الساعاتي : كلها خيول ..

الرجل : و ساعتي ..

الساعاتي : (لا يرد .. صمت)

(تدق ساعة عند المدخل المضيئ ست دقات)

الساعاتي : هل دقت ست دقات ، انها السادسة في أمريكا ، الملاعين .. يستيقظون الآن بينما تغرب الشمس في بورما (يضج المكان بالرنين .. دقات متواصلة)

الساعاتي : هل دقت سبع .. انه الظلام ، الليل في أندونيسيا و الشرق

(يدق منبه الساعة المعلقة)

الساعاتي : انه يوقظ اليابانيين قبل الصباح ..

(ساعة أخرى قديمة بعقارب لاتينية تدق آخر دقة مدوية بعد انقطاع المنبه مباشرة..)

الساعاتي : هذه آخر دقات الساعة التاسعة .. لقد انتهى النهار في انكلترا الآن ..

(ينتهي دق الساعات ، و يبدو المكان و قد خلا من تكتكات الساعات .. سوى

واحدة لا ندرك مكانها .. يستمر صوتها ..)

الساعاتي : (يردد مع الساعة) تك .. تك .. تك .. تك .. تك ..

(ثم يتداخل صوت تكتكة أكثر من ساعة بالتدريج و بسرعات مختلفة)

الساعاتي : خيول .. خيول .. (تتداخل الدقات في سلم مضطرب . فيشعر الرجل بالخوف و يضغط على رأسه بينما الساعاتي ينظر الى الساعة الضخمة بهلع . ثم تتباعد الدقات ، و تسكن مطارق الساعات ، بينما تظل ساعة واحدة تتكتك و لكن باضطراب غريب ، يتلفت الساعاتي فيدرك انها الساعة الضخمة ..)

الساعاتي : انها تخيفني (مخاطبا الرجل) أنظر الى العقرب الكبير انه يتحرك الى الأمام و كأنه يرتجف نحو الوراء ..

الرجل : نبضها مضطرب .. تحتاج الى اصلاح .

الساعاتي : لا .. لا تحتاج لشيئ .. أنا الذي أضطرب بسببها ، أكاد لا أصدق استمرارها منذ ذلك الزمن ، زمن السقوط .. الى سقوط اليوم ، أية ساعة هذه ، تزحف منها خيول الأتراك .. و البرتغاليين و الانجليز .. حتى نحن نزحف مع ارتجاف عقربها ..

(يحتفظ بالساعة الصغيرة ذات السلسلة في قبضة يده .. ثم ينظر اليها ..) بينما شراع هذه الساعة لايتحرك ..

الرجل : قطعت اليك المسافات من أجل أن تحرك أشرعتها ..

الساعاتي : لن تتحرك كما كانت تلك الأشرعة ..

الرجل : لا يستطيع أحد أن يطلق أشرعتها غيرك ..

الساعاتي : (يضحك باستهزاء) هل رأيت شراعا دون رياح ، كل الأشرعة تتهاوى .. و تظل الرياح . الخيول وحدها تعدو في وجه الرياح .. الخيول و الرياح .. هما عقارب الساعة .

(صوت دقات الساعة الضخمة ، بطيئا .. مضطربا)

تك .. تتك .. تك .. تك .. تتك ..

الساعاتي : (مواصلا ..) ساعتك نادرة .. انقرضت صناعتها الآن .. و لم أعالج ساعة مثلها منذ زمان ، لست متأكدا من علاجها .. لكنني فككتها الآن ..

(يحدق في ماكنة الساعة)

الرجل : انني لا أريد التفريط بها ..

الساعاتي : ستكون غبيا لو بعتها .. أو ..

(لا يكمل حديثه .. ثم يسود الصمت .. سوى صوت الساعات في صناديقها ، فيختلط الصوت ..بينما الرجل يتلفت بين كل حين .. ينظر الى الساعات

متنقلا في كل الجهات ..)

الرجل : (يتحدث بصوت داخلي) هذه الساعات تخيفني ، أشعر بأنني أتعرى أمام هذا الرجل ، كل هذه الساعات تحيط به و كأنها حراس ، و لا يضيق بها . انه يتحكم فيها .. بالتاكيد ، يعرف أسرارها .. تاريخها .. كل من امتلكها ، لا يخفى عليه شيئ . يراهن على ذلك ، و كأنها جزء منه ، يسوسها كما يفعل سائس الخيول .. (يبتسم قليلا .. و ينظر الى الساعاتي فيجده منهمكا في الاشتغال بالساعة) مؤكد أنه سيعرفني الآن ، سيعرف كل شيئ من هذه الساعة ، سيعرف من هو أبي دون أن يعرفه .. و سيعرف أني ..

الساعاتي : ترسبات كثيرة عند الزنبرك ينبغي ازالتها ، و هذا الصدأ يجعلني أعرف عدد الذين امتلكوا الساعة ..

الرجل : (يضحك بافتعال) آخرهم أنا ..

الساعاتي : أبوك آخرهم .. حملته عقاربها من البحر الى اليابسة ، لكنها لم تحملك بعد .. لا تتوقف الساعة بمجرد أن تتوقف عقاربها .. هل تفهمني ..

الرجل : أفهم قليلا ما تقول ..

الساعاتي : أعرف أن أباك بحار كبير ، يعرف مصائد اللؤلؤ .. و المواقع .. لكن ..

الرجل : لكن ماذا ..

الساعاتي : اسألني عن الساعة لا عن أبيك . ستكون آخر من يمتلكها حين تعرف جيدا من هو أبوك ، عليك أن تبدأ في الحساب لعمرك حينئذ .. كن واحدا من الخيول ، كثيرون يشعرون بالضعف البشري بمجرد أن ينظرو الى الساعة .. (يصمت لحظات)

الرجل : (بصوت داخلي)نعم .. أنا من هؤلاء .. أشعر بضعف شديد بمجرد أن أنظر الى الساعة ..

الساعاتي : (مواصلا) لكن الخيول وحدها لا تشعر بذلك ، نحن ، أنا و أنت .. و الآخرون ساعات و خيول ، المهم التحكم في النفس .. و الارادة .. و التاريخ ، هذا يجعلنا مقياسا لعمر الساعات ، و لا يجعل من الساعات مقياسا لأعمارنا .. هل تفهمني ..

الرجل : أفهم .. أفهمك ..

الساعاتي : هل تفهم كيف ارتبط عمر أبيك بالماء .. و البحر ..

الرجل : (يباغت بالسؤال .. و لا يجد جوابا مباشرا) أعرف أنه كان بحارا .

الساعاتي : هـه .. فقط . بحار .. بينما أعمارنا ترتبط بالماء .. هل رأيت تلك الساعة (يشير الى الآنية الكبيرة المعلقة في العارضة)

الرجل : أين .. أية ساعة..

الساعاتي : تلك .. تلك .. (ينهض .. و يغيب في الداخل لحظات ، نسمع خلالها صوت انبوب مياه ينفتح بقوة في اناء ، بينما الرجل يظل يتلفت صوب الساعات ، يدخل الساعاتي و في يده اناء مملوء بالماء ، فيصبه مباشرة في الآنية المعلقة)

الساعاتي : هذه الساعة (و هو يحيط الآنية بذراعه) انها ساعة مائية ، هل شاهدت مثلها ..

الرجل : سمعت بها من أبي فقط ..

[يبدأ الماء الذي صبه في الآنية في الرشح ، و يتسرب الى صفيحة معدنية على الأرض فيها مقياس لإرتفاع الماء ، و يحدث ذلك صوتا منتظما .. يختلط بدقات الساعات)

الرجل : كان يقول انها من اختراع الشعوب القديمة

الساعاتي : العجم يسمونها بنكان ، انها غير مضبوطة .. تحسب لليوم عشرين ساعة فقط ، و في حسابها يكون عمري ١٠٨ سنوات بدلا من ٩٠ سنة ، و ما مضى على دخول الانجليز البصرة ٧٨ بدلا من ٦٠ سنة . ألم أقل لك أننا نصنع الوقت لأنفسنا .. و نقرر أعمارنا كيفما نشاء ..

الرجل : فهمت ما تعني الآن .. الزمن هو ارادتنا .

الساعاتي : [مبتهجا بالاستنتاج] ها .. هذا ما أعنيه بالضبط . عليّ الآن أن أعود الى هذه الساعة الضخمة [يقترب من الساعة المنتصبة] دقاتها مضطربة و لابد من التحكم فيها و إلا فانني لن أنام هذه الليلة ..

الرجل : و ماذا عن الساعة ..

الساعاتي : [صمت ..]

الرجل : ساعتي أنا ..

الساعاتي : [مغضبا] تشغلني بأسئلتك ..

[لحظات و يعود اليه الهدوء بينما الرجل يقف و يتحرك نحو الباب . فجأة يلتفت نحو الساعة المائية ، حيث صوت الماء المتسرب من الآنية ، ثم يتلفت نحو الباب ثانية . صمت]

الرجل : لقد طلبت من قليل أن أذهب و أعود اليك ثانية ، و لكن : ..

الساعاتي : [مقاطعا] نعم .. نعم ، لا أريد أن تذهب ، لست غريبا ، انك ابن هذه الساعة النادرة ، ابن ذلك البحار العريق . عليك أن لا تفكر في الخروج الآن قبل أن تأخذ ساعتك .. و تعرف عن أبيك شيئا .[يصمت قليلا منشغلا بالساعة] كل ما هنالك أنك جئتني في وقت دقيق من عمر هذه الساعة

[يشير الى الساعة الضخمة] لا تحتاج ساعتك الى جهد كبير ... تنظيف و ترطيب لآلياتها فقط ، ذاكرتها مغطاة بركام من الصدأ . لا أظن أباك يغفل عنها على هذا النحو . كان آخرهم .. آخر البحارة العظام . ترك البحر في أيامه الأخيرة و اشتغل بصناعة الزمن مثلي ، أما أنت .. [يصمت لحظات ، بينما الرجل يصل الى الضوء الخارج من الباب]

الساعاتي : أشك بأنك ابنه ..

الرجل : [يلتفت في هلع و ذهول] كيف تقول ذلك ..

الساعاتي : أرجو ألا تسيئ فهمي .. انني لا أعني سوى أنك لست جزءا من الزمن الذي صنعه و تحكم فيه ..

الرجل : لا أفهمك .. تبدو غامضا ..

الساعاتي : دع عنك هذا الآن ..

الرجل : نعم .. اصلاح الساعة أهم ..

الساعاتي : قلت لك أنها لا تحتاج الى إصلاح ، ماكنتها جديدة ، لا عيب فيها ، نمط قديم لكنه مستمر ، ثق في ذلك . حتى صدؤها لا يحتاج الى وقت ..

الرجل : لماذا تشك ..

الساعاتي : [مقاطعا] لن تحتمل وجود هذه الساعة معك ، سترهقك ، لن تنظر اليها إلا من واقع ضعفك البشري

الرجل : [تزداد ملامح الذهول على وجهه و جسده . و يتحرك صوب الساعة المعلقة التي يختلط رنينهامع ايقاع دقات القلب و تسرب الماء في الآنية الصفيحية]

الرجل : كيف ..

الساعاتي : ستأخذها سليمة ، و ماعليك إلا أن تديرها بنفسك . حرّك النابض ثم الزنبرك .. و استمع اليها ، أو عليها أن تستمع اليك . لك الخيار ..

الرجل : استمع اليها ..

الساعاتي : نعم ، تختار ذلك . لكن ليس قبل أن ترى بنفسك ما سيجري لهذه الساعة الضخمة .

الرجل : هل تعرف عن أبي شيئا لا أعرفه .

الساعاتي : و عن ساعتك ما لا يعرفه إبوك أيضا . بمجرد أن رأيت الأشرعة على غطاء الساعة أيقنت أنه هو . ذاك الذي ترك البصرة منذ سنين .

الرجل : [في ذهول] أو تعرف ذلك حقا ..
[يجلس على الكرسي مطأطئ الرأس]

الساعاتي : من أرشدك إلي ..

الرجل : بحار كبير من أهل البحرين

الساعاتي : مؤكد أنه هو ..

الرجل : هل تعرفه

الساعاتي : بوغانم ، سمعت أنه يعيش مع ابنه في البسيتين

الرجل : [يذهل ، ثم ينكمش ، و يبدو صوته من الداخل] تستفزني معرفته للأشياء. تاريخ الأسماء و الساعات و المواقع و أنا لم أسأله عن شيئ حتى الآن بينما أبدو أمامه بلا زمن أو ذاكرة ..

الساعاتي : ماذا تقول في نفسك ..

الرجل : انك تعرف ما بنفسي أيضا

الساعاتي : اسألني إن شئت عن أبيك

[ينهمك في اصلاح الساعة الضخمة بعد أن أوقف دقاتها]

الرجل : أريد أن أسأل عن أبي بالفعل .. و عنك أيضا ..

الساعاتي : عني .. [صمت]تسألني عني و لم أعطك الساعة بعد

الرجل : لا شأن لي بالساعات .. انه شأنك ..

الساعاتي : [يضحك باستهزاء ، ثم ينخفض ضحكه بالتدريج حتى يسود الصمت لحظات سوى من أنفاسه التي تخرج من فمه المفغور دائما ، و صوت الساعات]

الساعاتي : تاريخنا يختلط بأعمار الساعات . و ما نحن إلا ساعات . ألا تسمع دقات قلبك في هذا المكان ..

الرجل : تثيرني معرفتك للساعات ، انك تعرف منها كل شيئ ..

الساعاتي : [صمت]

الرجل : جئتك من أجل الساعة ، و لكني الآن أمام أسئلة كثيرة لا أستطيع أن أخرج دون الاجابة عليها . أنت ، و معرفتك .. و الساعة الضخمة .. و أبي .. و أنا ، و الساعة ذات الأشرعة .

الساعاتي : أبوك حمدان الصوري و تسأل عن كل هذه الأشياء ..

الرجل : [ينذهل من معرفته للأسم كاملا ، فيقف مشدوها] أو تعرف اسمه الأصلي

الساعاتي : [صمت]

الرجل : أنت تعرفه إذن ..

الساعاتي : [صمت]

الرجل : حدثني عنه .[متنحيا في خجل]

الساعاتي : أعرف أنك لم تكذب عليّ عندما قلت بأنه أسمه مغامس ، كان هذا اسمه عندما جاء الى البصرة . أما في البحرين و مسقط و لنجة و الزبارة ، فيعرفونه باسم حمدان الصوري. بينما . أعرف له أصلا واحدا ..

الرجل : [مستفزا] أرجو ألاتعّرض بأصله..

الساعاتي : أيخجلك الحديث

الرجل : [مقاطعا] أخشى أن تكون كالآخرين

الساعاتي : أنا أعرف ماذا يقول الناس ، بعضهم يقول أنه من أصل أفريقي ، أليس كذلك ..

الرجل : [يتلفت في ذهول و صمت]

الساعاتي : و يقولون أنه يشتغل بتهريب المهاجرين من عمان و فارس أليس كذلك

الرجل : [في ذهول أكثر ، و صمت]

الساعاتي : لكنه ليس كما يقولون ..

[يتراجع ذهول الرجل قليلا]

الساعاتي : هذه الساعة النادرة التي أورثها لك تؤكد ذلك . العمانيون وحدهم أكثر الناس معرفة بالبحر .. و الوقت ، و لا يمتلك مثل هذه الساعة إلا العلماء منهم ..[صمت] أبوك من قبائل عمان العربية ، من العلويين ، لكنه رحل صغيرا مع جدك إلى فارس ، أتقن الفارسية هناك ، ثم رحل مع بعض العشائر العربية التي تسكن فارس الى جزيرة قيس ، و منها اتجهوا الى خور العديد ثم الى الزبارة .

[صمت .. يخترقه صوت الماء المتسرب .. و رنين الساعات]

الساعاتي : ليس عجيبا أن ترتبط أعمارنا بالماء .. و الموانئ و السواحل . كان أبوك ساعة بشرية ، عمره عمر ساعة كهذه .. [يشير الى الساعة الضخمة] و كتلك .. [يشير الى الساعة الصغيرة المعلقة على المنضدة] كان عقرب ساعة .. رقاصا يدور وسط المينة الواسعة العميقة .. [صمت] انني أتخيله الآن .. يعرف كل تفاصيل هذا البحر الأخضر كما يعرف تفاصيل الساعة .

الرجل : كان مثلك .. يسميه البحر الأخضر

الساعاتي : هو ذاك ، البحر عندنا أخضر ، و الموانئ أرقام كأرقام الساعة . كل موقع يصل بالآخر تماما كما تصل اللحظة الى اللحظة . صور و مسقط و لنجة و جلفار و الزبارة و البحرين و الكويت و دارين و البصرة [صمت . يخترقه صوت تسرب الماء في الحوض .. و دقات الساعات . يستمر الساعاتي في علاج الساعة الضخمة فيسقط ترس كبير منها ، فيقعي على الأرض و يحمل الترس ليعيده الى مكانه . يحكم تثبيته لكن تنتابه كآبة واضحة . يتوقف عن الحركة و يجلس قبالة الرجل . صمت . .. هو ينظر الى الأرض تارة ثم الى الساعة الضخمة تارة أخرى ، بينما الرجل يطالع الساعاتي بنظرات حانية]

الرجل : هل تشعر بالتعب ..

الساعاتي : [حزينا] منذ مدة [ينظر الى الساعة الضخمة] منذ أن اضطربت دقات هذه الساعة ..

الرجل : سأحضر لك ماء

الساعاتي : لا .. لا .. اني أشرب من ماء تلك الآنية اذا احتجت [مشيرا الى الساعة المائية] ساعات العمر ترتبط بالماء [ينهض مواصلا الفحص في الساعة الضخمة] أتعرف ..[يتوقف عن الكلام ، بينما الرجل يلتفت اليه مشدودا]

الساعاتي : أبوك كان معي حين اشتريت هذه الساعة ، لقد أراد شراءها لكنه تنازل عنها لي حين رأى دهشتي بها . كان ذلك على ظهر سفينة من سفن الهند البريطانية ، يستأجرها انجليزي يتاجر بالخيول ، وجد هذه الساعة عبئا عليه فتخلص منها و اشتريتها . كنت مع أبيك نعمل سائسين لهذا التاجر .
[تدق ساعة دقة مدوّية ، ثم تتبعها أخرى بثلاث دقات ، و يسود الصمت]

الساعاتي : أطلق التاجر الانجليزي على نفسه اسما عربيا بينما كنا ندعوه بالصاحب يشتري الخيول النجدية الأصيلة و ينقلها الى بومبي، و من هناك يجمعها الى ساحات السباق في انجلترا .

الرجل : [مبتسما] السباق ..!

الساعاتي : أوهمنا بذلك بالفعل ..

الرجل : جميعكم .. حتى أبي ..

الساعاتي : جميعنا ، كان معنا نواخذة و طباخون و أدلاء من الهنود ، و بحارة و سوّاس مسقطيون و أحسائيون و بحرينيون و كويتيون .. أجسامهم صغيرة داكنة ، و عضلاتهم مفتولة ، يغسلون الخيول على الشاطئ ، ويقودونها الى السفينة و كنت أصغر السواس . أول رحلة صعدتها مع أبي الذي كان مهاجرا من نجد الى الزبير . استغل التاجر معرفة أبي بالخيول النجدية فكان يجعله مساعدا للنوخذه ، و مسؤولا عن المؤن و العدد. ظللنا ثلاثة ، أنا و أبوك و أبي ، ننام بين الأكياس و البراميل و الدهن و الحبال و السمك و قلال التمر..

الرجل : هل تربحون ..؟

الساعاتي : التاجر الذي يربح ، يبيع رأس الخيل ب ٨٠٠ روبية ، و في عودتنا الى البصرة نستلم أجوراً زهيدة . [صمت ، ثم يواصل بحزن] آه ، لقد كنا نعمل على سفينة التاجر دون أن نعلم بأن هذه الخيول ستستعمل في الحرب عرفنا بعد أن منع الأتراك الانجليز من الاتجار بالخيول ، لحاجتهم اليها في الجيش [صمت]

الرجل : و ماذا فعلتم..

الساعاتي : انتقلنا الى الجانب الآخر من النهر .. الى المحمرة . و هناك أخذنا نهرب الخيول بعيدا عن سيطرة رجال الجمارك الأتراك . في ليلة السفر نطعم الخيول و نرويها جيدا .. ثم يقود كل سائس حصانه . و آخرون ينقلون الماء و الحبال و السلاسل الى سفينة قريبة من الساحل .. لم يكن الأمر سهلا .

[تدق ساعة دقتين مدويتين ، يهتز لهما كيان الرجل . ثم يسود صمت .. مع رنين الساعات .. و تسرب قطرات الماء]

الساعاتي : كانت الرحلة شاقة ، فالأمواج و الرياح تثير الخيول ، أو تجعلها تعاني من المرض . أبوك يهدئ الخيول بعبارة واحدة دائما ، كان يقول لها : " اهدأي يا مهجتي . العشب هناك كثير ." و مع ذلك فقد نفقت مهجته في مكان قريب من عدن .. أودعها البحارة في قاع البحر ، سمعت الجثة ترتطم بالماء. و أحسست حينئذ بشعور غريب ، لم يخرج من ذاكرتي بعد .. [صمت]

الرجل : و الساعة ؟

الساعاتي : كنت ألفّ هذه الساعة الضخمة بأفرشة من أشجار جوز الهند ثم أتوسدها ، و حين سمعت ارتطام الجثة غفوت و لم أسمع دقات الساعة تحت الأفرشة ، و ظننت أنها قد تعطلت بسبب موت الفرس .. أما أبوك فقد كان يحدثني عن السحر و يعتقد أن الساعات ضرب من السحر .

[يغلق صندوق الساعة الضخمة بعد أن يحرك الزنبرك ، و يضبط العقارب فترتجف و تدق . ينتحي عنها بعيدا .. متعبا .. لكنه يكتشف أن دقاتها بطيئة .. متراخية]

الرجل : دقاتها بطيئة هذه المرة

الساعاتي: [ينظر الى الساعات] نعم بطيئة .. تدق دقة بعد كل ثلاث ثواني تقريبا . هذا غير محتمل .. عليّ أن أفككها ثانية .[يفتح صندوق الساعة الضخمة دون كلل . بينما يواصل حديثه الى الرجل] انها تحتاج الى ساحر كأبيك . لم تكن الساعة في يديه تحتاج الى ذكاء ليعرف مصدر خللها ، أو ليعيد اليها انتظامها و انضباطها . كانت نظراته الفاحصة في عقارب الساعة كافية لتعديل كل شيئ ..

الرجل : أكان ساحرا حقا ..

الساعاتي : نعم .. الجميع يستعين بسحره .. حتى أنا ، حتى الصاحب الانجليزي المتحضر يطلب منه مراهم يحضّرها من الأعشاب الجبلية في قريته بعمان .

الرجل : هل تعرف اسم القرية ..

الساعاتي : لا أذكر الآن ..لكنها تقع على الجبال المواجهة للخليج ، له منزل صغير

هناك مع سائر القبائل ، و كان يمارس السحر بذكاء ، يخاطب الثعابين .. و الساعات . أحيانا نفتقده في السفينة خلال الليل ، وفي الصباح نجده جالسا ينفث الدخان من نارجيلته و يعد المراهم للانجليزي ، نستغرب من أين أتى بذلك .. فيخبرني بأنه قد طار في الليل الى عمان و عاد في الصباح ..

الرجل : و صدقته ..

الساعاتي : كان صديقا .. لم أكذبه قط . هو الذي أصلح هذه الساعة الضخمة حين تعطلت بعد أن رشتها الأمواج و غمرتها المياه .. لقد كدت أفقد وعيي في تلك العاصفة لولا أنه استعان عليّ بمراهمه العجيبة و قراآته السحرية الغريبة ..

الرجل : و ساعته ..

الساعاتي : كانت لديه ساعات كثيرة مثلها ، يحصل على بعضها مقابل المراهم العشبية و أعمال السحر و يشتري بعضها. أما ساعتك تلك فقد كان يستعملها بنفسه . يعتمد عليها في ضبط رحلاته السحرية الى عمان .. و يقول أن هذه الساعة علمّته السحر.. [يضحك ، ثم يهدأ قليلا . صمت] لا أدري ماذا أقول الآن ، هل كان يطير حقا الى أهله ، أم أنه يستعين على ساعاتنا جميعا بسحره .. و يجعلها أسيرة لإرادته . أكاد أشعر أنه كان يوقف ساعاتنا بقوته في تأمل العقارب ..

[ينهار مطرق الساعة الضخمة ، فتنفجر منها دقة مدوية يفزع منها الساعاتي ..]

الساعاتي : آه .. انه موجع ، ليت أنه معي . حين أتذكره أستمد القوة لنفسي ، كم كان قويا .. نحار جميعا في تفسير قوته و شرهه للطعام ، يأكل خصّافة تمر كاملة خلال ليلة واحدة ، يشرب من الماء ما يروي عشرة خيول .. كنا جميعا نساويه وحده [صمت] عرض عليه التاجر الانجليزي أن يأخذه الى لندن بعد أن رآه يمتص نفسا من نارجيلته .. ثم يرسل الدخان من فمه و أنفه لمدة خمس دقائق ، كان يحسب هذه الدقائق دون أن ينظر الى الساعة .. ما أن ينقطع آخر خيط من الدخان حتى يصيح .. دن .. دن .. اضبطوا ساعاتكم . و بالفعل نضبط ساعاتنا ، مرات عديدة نسأله عن الوقت فيخبرنا دون أن يستعين بساعته .. بل انه يعدل لنا الوقت دون أن يرجع الى العقارب ، يعرف الوقت من النظر في البحر و الليل و الشمس و المسافات. بينه و بين الأشياء نداء [تدق احدى الساعات سبع دقات كاملة]

الساعاتي : ها قد شهدت هذه الساعة سبع مرات على ما أقول .تصرفاته محيرة حقا.

لكن لو رأى أي انسان وجهه الصخري .. وتقاطيعه الحادة وعظامه الصلبة لما استغرب مما أقول ..

الرجل : نعم حدثتني أمي عن قوته ، انها لم تحتمل العيش معه ..

الساعاتي : أية واحدة منهم ..

الرجل : ماذا تعني ..

الساعاتي : كانت لديه سبع نساء و لم يحتملنه ، كلهن شكون من فحولته . كان يفشي لنا أسرارهن دون حياء . و أسماءهن الأسطورية .. زهرة الجبل .. مهجة القلب .. شمس النهار .. لؤلؤة البحر .. الرقاصة .. نجمة الصباح ، يتحدث عنهن بمجون غريب . و كنا نسمي خيولنا بأسمائهن . أعرف أن زوجاته من أسر عربية كريمة ، لكنه لم ينجب أحدا غيرك أنت .. على ما أظن ..

الرجل : هناك أخت لي فقط ، تزوجت من نوخذا قطري .. و انقطعت عنا ، هل حدثك عنها ..

الساعاتي : لا ، انكما لم تكونا قد ولدتما بعد. حدثني عن رغبته في ابن واحد فقط .. ليورثه تلك الساعة النادرة لا غير ..[مشيراً الى الساعة] البحارة يستغربون من ذلك و يعتقدون بأن قوة أبيك و سحره تكمنان في الساعة ، و لذا حاول بعضهم سرقتها منه فلم يفلح . رضخوا له .. و استعانوا بسحره في معالجة أمراضهم .. و أمراض خيولهم . في الليلة الأخيرة لسفرنا .. بدأ البحارة يخافون منه ، يخشون أن يمتد سحره الى الخيول فيحصد أرواحها و لم يعد أحد منهم يجالسه .. سوى أنا و أبي و الصاحب . و قد أخبرنا أن عاصفة ستهب علينا قبل الوصول الى بومبي .. لكن الصاحب لم يصدقه . و ما هي إلا لحظات حتي هبت العاصفة .. فدفعت سفينتنا الى صخرة كبيرة وتحطمت فوقها ، نجونا .. أنا و أبي و حمدان و آخرون .. و لم نعلم بمصير التاجر الانجليزي .

الرجل : و الخيول ..

الساعاتي : اختلطت بالموج . كنا نرى الأمواج فنظنها الخيول تقاوم البحر .. و نرى الخيول فنظنها الأمواج تقضي على الخيول . لكنها غرقت جميعا

الرجل : و الساعة الضخمة ..

الساعاتي : الأفرشة .. و الصندوق الخشبي جعلا منها كالاسفنجة .. فتعلقنا بها . كانت عقاربها ترتجف وسط الأمواج .. [صمت . ينظر الى الساعة باكتئاب] لم أر ساعة مثلها ، حتى أبوك .. كان يجد فيها سحرا حقيقيا ، تشبثنا بها الى أن انتشلتنا احدى السفن العربية و وصلنا بومبي ، فعالجناها . لقد

تشبعت بماء البحر . و هناك مرض أبي .. و بقينا معه ..[صمت]
مات بعد عشرين يوما في بومبي [صمت]
[تدق احدى الساعات دقة واحدة .. فيدوي المكان ، و يستمر الصمت قليلا]

الساعاتي : رجعنا من بومبي الى البحرين ، واشتغلنا في البحر و الغوص مع نوخذا كريم ليس لديه أولاد رغم كبره . يمتلك ثلاث سفن كبيرة في حالة النعيم . تزوجت هناك من إمرأة و أنجبت ولداً .. سلمته لهذا النوخذا ابن البحر و رباه كولده .. أما أبوك فقد تزوج أيضا و جئت أنت ..
[الرجل يختلس النظر الى الساعاتي ، و يتوقع منه خلاف ما يسأل عنه]

الرجل : و هل تركت البحرين ؟

الساعاتي : رحلت الى الكويت ، و لا أدري عن ولدي شيئا حتى الآن . التقيت بأحد أقاربي النجديين هناك ، كان غنيا في خير ونعمة . لديه عمارة مليئة بالأخشاب و الزيوت ، لكني لم أرد الاشتغال في البحر ، كنت مشغولا بالساعات و بهذه الساعة الضخمة . فجئت الى البصرة .. و اشتريت هذه الدار القديمة و ملأتها بالساعات كما ترى ، انها تدق بنبضات قلبي . كثيرون يأتون لإصلاح ساعاتهم فاشتريها منهم .. انهم يتخلون عن ساعاتهم بسهولة . [صمت]
و من يتخلى عن ساعته ينسى شيئا مهما .

الرجل : [متطلعا اليه في تساؤل]

الساعاتي : الخيول ..

[يرتفع صوت الساعات تدريجيا . و حين ينتهي الساعاتي من تثبيت الآليات التي فككها من الآلة الضخمة .. يحرك الزنبرك دون أن يغلق صندوقها ، تتحرك العقارب ، و ترتجف . الرجل ينصت في ذهول .. والساعاتي ينصت في خوف]

الساعاتي : حوافر العقرب الكبير رنانة ، تجري في الميناء بخيلاء [يختلط حديثه بالهلاس و التذكر] لم نكن نعرف إن كانت أمواجا أم خيولا ضخمة .. صهيلها يغيب و يرتفع في الفضاء ، و لم نكن نعرف إن كانت تتجه نحو نداء من الله أو من قاع البحر .. [ينظر الى عقرب الساعة الضخمة] تجري .. تجري . الى الأمام دوما . هكذا كانت حتى مع أمواج البحر .. لم ترجع الى الوراء أبدا ، كانت تغرق الى الأمام و رؤوسها الى أعلى .. [يرتجف العقرب بلا نظام ، تبدو حركته أمامية دون أن يتحرك من موقعه]

الرجل : انك متعب ، خلّ العمل في هذه الساعة الآن .

الساعاتي : [منفعلا] اتركني .. اني أراها تقاوم الأمواج .. و إبوك يهتف نحوها ..

العشب في قاع البحر .. يا مهجة القلب أفضل [يتردد النداء قويا ، جماعيا ثم ينخفض ، و يصبح همهمة خفيفة لا تلبث أن تختفي تدريجيا]

الساعاتي : [يهمهم] العشب في قاع البحر .. يا مهجة القلب أفضل

الرجل : [في حرج و حنو و خوف] ماذا عن عائلتك ، كيف أتصل بأحدهم الآن .

الساعاتي : لا تخف .. لدي هنا ابنة طيبة .. متزوجة ، تتردد عليّ في اليوم مرات .. سيحين مجيئها بعد قليل ..

الرجل : [ممعنا النظر في وجه الساعاتي] و ابنك في البحرين .. ألا يتصل بك .. أم انه ..

الساعاتي : لا .. لا .. تركته للبحر .. كالخيول ..

الرجل : و حمدان الصوري .. ألم يتصل بك ..

الساعاتي : لا .. تعلمت منه كل شيئ .. انه لا يغيب .. يطير إلي من البحرين .. كما كان يطير الى أهله .. حتى الخيول .. طارت .. طارت من قاع المحيط و عادت الى نجد ، اذا أردت أن تعرف كيف حدث ذلك .. انظر الى هذا العقرب ، و الى الأرقام العربية المتشابهة .. انه ينقلنا اليها سرا .. [في همس] نعم .. كلنا نمر عليها و يضيع حسابنا لها ..

الرجل : و ساعتي ذات الأشرعة .. هل نظرت في أرقامها جيدا

الساعاتي : نظرت الأشرعة و الأرقام ..

الرجل : أعني ألم تقلبها في يدك .. وتنظر الكتابة المنقوشة خلف صندوقها .

الساعاتي : كتابة .. ؟

[يتحرك بصعوبة بالغة حتى يصل الى المنضدة ، يرتمي على الكرسي و يقلب الساعة . يضع المنظار ، يوجه ضوء المصباح .. صمت ، بينما الرجل يدير ظهره]

الساعاتي : [يقرأ النقش] حمود فاضل الزبيري .. هذا هو اسم ابني في البحرين ..

[صمت . الرجل ينظر الى عقرب الساعة الضخمة و هو يرتجف]

الساعاتي : [يرتعد ، وترتجف أطرافه متعبا] .. حمـــود ..

الرجل : [يستدير اليه] نعم .. أنا هو حمود ..

الساعاتي : [في ذهول و خوف] أنت حمود و لم تقل لي .

الرجل : [مقاطعا] أنك تعرف كل شيئ .. منذ دخلت هذا المكان و أنت تكشف لي حقيقة كل شيء ما عدا أني ابنك ، خِلتُ أنك ستناديني حمود .. دون أن تعرف أنني هو ، كنت تحدثني بما يجول في نفسي .. لكن ..

الساعاتي : [مقاطعا] هذه الساعة .. حمدان الصوري . كنت أراه في مينائها .. أما أنت ..

[صمت]

كيف وصلت اليك هذه الساعة ..

الرجل : سالم بن راشد .. أعطاك عمره منذ عشر سنين ، تربيت عنده بأخلاق أهل البحر .. وحبهم ، و حين توفى وجدت حمدان الصوري أمامي .. و كأنه خرج لي من تحت الأرض

الساعاتي : يرحمه الله

الرجل : انتهى صاحب القلب الكبير . وانتقلت مع حمدان ، قال لي .. أنا أبوك بعد النوخذا سالم ، عشت معه ، و خلال سنة أصبحت أقرب اليه من أهله ، علمني تاريخ الأسماء و الموانئ و الساعات التي يمتلكها .. لكن ..

[صمت]

لكنه وزّع بعضها ، و باع الأخرى حين أحس بضيق يده .. هذه الساعة فقط لم يفرّط بها ، كتب عليها اسمي .. و اسمك كي لا أنسى البحث عنك ..

الساعاتي : انه يعرف الشيئ المهم في هذه الساعة ..

الرجل : [متسائلا .. مستغربا]

الساعاتي : هذه الساعة وحدها تدلك على فاضل الزبيدي ، كان يعلم ذلك جيدا . انها حسابنا الوحيد في نهاية المطاف يا ..

[صمت . رنين الساعات .. وتسرب المياه .. و ارتجاف العقرب ، بينما الساعاتي ينشج في بكاء مكتوم] .. ولدي

الرجل : أو تبكي و الساعة بين يديك .. و أنا ..

الساعاتي : انني لا أكاد أتحرك يا ولدي ..

[الرجل ينظر الى عقرب الساعة مأخوذا ، و الى الساعة المائية مذهولا . بينما يتجه الساعاتي بصعوبة للنظر الى الساعة ذات الأشرعة يتفحص ميناءها .. ثم يضعها]

عقربها ليس منها .... مستبدل .. هل عبثت بها ..

الرجل : لا .. بل هو حمدا ن

الساعاتي : حمدان يفعل ذلك ..

الرجل : بلع العقرب ..

الساعاتي : [مذهولا] ماذا ..

الرجل : بلعه بعد أن اشتد عليه المرض و ضيق التنفس ، لا أدري كيف اقتلعه .. لكني وجدت الساعة تحت الفراش مكشوفة الغطاء ، مكث يوما واحدا في غرفة تشبه هذه .. يتلوى من الألم .. ثم مات

[صمت]

الرجل : بعد فترة أخذت الساعة الى رجل مسن عند سوق الصفافير .. و ركّب لها عقربا من احدى الساعات القديمة ..

الساعاتي : [في بكاء مكتوم] كالخيول .. كالخيول .. حمدان أوقف عقارب الساعة و أنا ..

[في عزم]

اسمع هذه الساعة ينبغي أن تعلق هنا [مشيرا الى مكانها] أو تطير كالخيول الى نجد ..عليك أن تشدها بحبل قوي .. أنا لا أقوى على شده ..

[يسقط حبل متين من أعلى .. تنعقد في طرفه دائرة المشنقة]

الساعاتي : اربط الحبل في رأس الساعة .. ثم اسحبه بقوة

الرجل : [يتجاوب مع الساعاتي بتلقائية ، و يشد الحبل ، يسود الصمت في المكان . رنين الساعات ، وتسرب المياه .. والعقرب المرتجف]

الساعاتي : شُد الحبل

الرجل : [يشد] هيله .. هيله..

الساعاتي : [يتهدج صوته] .. شد الحبل ..

[ترتفع الساعة الضخمة قليلا ، و تتحرك آلياتها من الداخل بينما الساعاتي يخشع لحركتها]

الساعاتي : [بنفس الصوت المتهدج]

العشب في الأعلى .. يا مهجة القلب أفضل

[يقوي صوته قليلا ، ثم يتحشرج ، و يتقطع .. تجحظ عيناه]

الرجل : [يشد ، و ترتفع الساعة أكثر]

الساعاتي : لا أريد أن أميزها بين النجوم .. و الخيول .. و الأمواج .. شد الحبل يا ولدي ..

[ترتفع الساعة الضخمة ، يسقط العقرب الكبير متأرجحا بين الأرقام ٥- ٦ - ٧ - و كأنه يتدلى في الفراغ]

الساعاتي : [ينظر الى أعلى ، و يرتفع صوت همهمة جماعية بايقاع اللهجة البدوية و بألفاظ غير واضحة]

العشب أفضل

و الخيل تصهل

[يمكن اختيار مقطوعة من الشعر النبطي في ذات المعنى]

[ينخفض الصوت تدريجيا ، كما ينخفض ضوء المصباح الى أن ينطفئ نهائيا . الرجل يوثق الحبل في عمود ، ويترك الساعة متدلية كرجل مشنوق يتجه نحو الساعاتي و يقف جانبه ، متعبا ، و يصدر منه شهيق و زفير

مرتفع . يوقد المصباح . يوجهه الى جسد الساعة الضخمة المعلق . بينما يتحسس جسد الساعاتي فيجده ميتا . يتوقف رنين الساعات و تكتكتها جميعا ما عدا صوت تسرب الماء . لا يبدو عليه التأثر . يأخذ الساعة الصغيرة ، ويتحرك نحو الضوء المشع من المدخل . يتوقف . بينما تدخل امرأة ملفعة بسواد لا يكاد يرينا منها شيئا . تنكبّ المرأة بسوادها على جسد الساعاتي ، ويصدر منها نحيب مكتوم . يلتفت الرجل اليها ، ثم ينظر في الساعة . تمر لحظات . صمت . ليس سوى صوت تسرب المياه في الحوض الصفيحي . يضغط الرجل على نابض الساعة ، يحرك شيئا ما ، فيصدر صوت دقات الساعة في يده . يتداخل مع صوت تسرب المياه . يقرّب الساعة من أذنه . يستمع]

تك ..تك .. تك ..تك .. تك

طق.. طق .. طق .. طق ..

الرجل : لا أستطيع أن أكون فاضل الزبيري أو حمدان الصوري ..بدني يقشعر من مجرد النظر الى الساعات ، و يذعرني صهيل الخيول . لا يسمعني أحد . فكيف بالساعات و الخيول ..

[حين يصل الى العبارة الأخيرة يكون قد اقترب تماما من المدخل وحجب الضوء الذي يخترق المكان ، بينما تظل المرأة الملفعة بالسواد تنتحب بصوت مكتوم ، و يظل ضوء المصباح مقابلا للساعة الضخمة المعلقة ..

صمت . سوى صوت قطرات الماء المتسربة]

طق ... طق ... طق ..طق .. طق ..طق .. طق .. طق ..

* * *

في العدد القادم

محور خاص عن مسرحية

" الجاثوم "

تاليف يوسف الحمدان   اخراج عبدالله السعداوي

تمثيل مصطفى رشيد